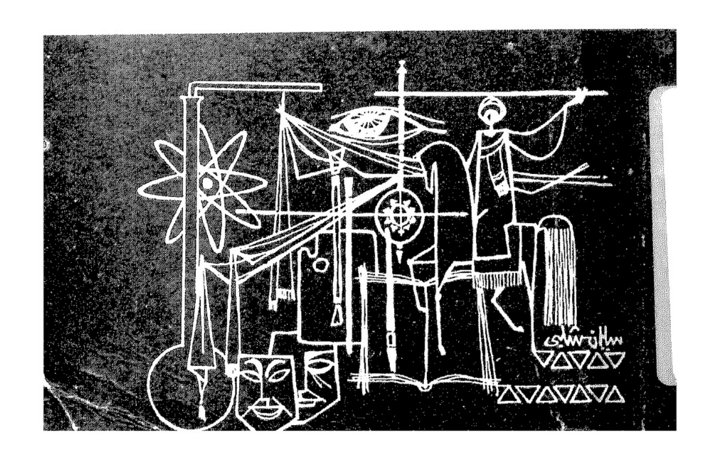
الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

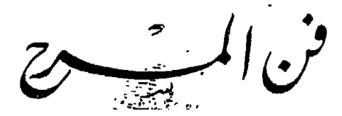
المكتبة الثقافية
العدد ٢٦٨

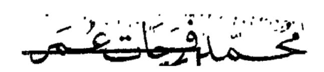
فن المسرح

بقلم
محمد فرحات عمر



المكتبة الثقافية
(جامعة حرة)
٢٦٨





الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر
١٩٧١

فن المسرح

مقدمة

ان التعرف على المسرح والوقوف على مصادر دراسته وأخذ فكرة متكاملة عن تطوره فى مختلف العصور أمرعسير جدا ولسنا وحدنا الذين نعترف بهذا نظرا للفقر الشديد الذى تعانى منه الدراسات المسرحية فى اللغة العربية ، وانما يعترف به الدارسون الأجانب على وفرة مالديهم من مصادر • ولقد صدر فى باريس سنة ١٩٦٣ كتاب ضخم باللغة الفرنسية عن «فن المسرح» لصاحبته «أوديت أصلان» وقد قيل عن الكتاب انه يضم للمرة الأولى مجموعة من النصوص والتعليقات للكتابات الرئيسية حول فن المسرح فى مختلف البلدان والعصور • وكان المبرر لصدور هذا الكتاب هو محاولة سد ذلك النقص فى اللغة الفرنسية !! واذا كان ذلك النقص فى الدراسات المسرحية أمرا ظاهرا ومعترفا به فى اللغات الأجنبية فنحن أحوج ما نكون الى تقديم مثل هذه الدراسة فى لغتنا حتى نسهم فى ربط القارىء العربى بأحدث المحاولات التى تتناول التراث

العالمي للمسرح ، وحتى نرسي فهمنا للمسرح على أسس تاريخية متكاملة ٠

يقول ناشر الكتاب : كل من يتوق الى دراسة الرواية المسرحية أو فن الممثل أو الاخراج أو الديكور يجد مشقة في الحصول على المصادر المطلوبة ، فان بعضها قد فقد وبعضها الآخر مبعثر هنا وهناك ، والكثير منها لم يترجم الى اللغة الفرنسية ٠

وكتاب « فن المسرح » « لأوديت أصلان » يعكس لنا الاتجاهات العامة التي سادت في معظم العصور والبلدان عن طريق عرض مختارات من المتون الأصلية لرجالات المسرح منذ عصر الأغريق الى أيامنا الراهنة ، مرتبة بنظام تاريخي بحيث تساعد القارىء على أن يستخلص ماطرأ من تجديد وتطور عبر التاريخ ٠

وقد وضعت « أوديت أصلان » للكتاب مقدمة اضافية تضمنت دراسة مقارنة للنظريات المسرحية الواردة في هذه المتون ٠

تقول «أوديت أصلان» في صدر هذه المقدمة : «يتطلب المسرح من القائمين عليه نظرة شاملة خلافا لبعض الفنون الأخرى ٠ وكل عمل مسرحي ليس الا صراعا لابد أن يخرج منه المؤلف الدرامي منتصرا لوجهة نظره ، ولكن من الصعب عليه التنبؤ بالنجاح أو الفشل ، وذلك لتشعب العوامل وتعقد المحتوى ٠ وليس ثمة رأي نظري يستطيع أن يكشف

عن الأساس العام للنجاح على الرغم من تتابع الخبرات المختلفة والتجارب المتعددة عبر التاريخ ... لذلك فمن المفيد جدا أن نتناول بالبحث جميع الأعمال المسرحية التى ظهرت فى الماضى لأن فيها جوانب معينة كثيرة لازمة لمتطلبات المسرح الحديث ، ومن ثم فمن الأهمية بمكان أن نعرض لتاريخ النظريات الرئيسية التى وضعها كتاب المسرح ورجاله على مر العصور : وهى نظريات اما أن يعارض بعضها بعضا باثارة المزيد من المشاكل ، أو أن تتضمن حلولا مريحة لهذه المشاكل . ونحن لا نملك الحكم عليها بمقدار ما نملك أن نعرض على القارىء مقتبسات من كتابات أصحابها ، تصور وجهة نظرهم من واقع أقوالهم حتى يتمكن من متابعة التقدم الذى طرأ على الآراء المسرحية وزوال العتيق منها لاسيما ما كان يمثل النظرة الموضوعية المتزمتة للوجود الخارجى (المذهب الطبيعى) أو ماكان يمثل الاتجاهات المؤلمة والمفجعة والعنيفة (الميلودراما) .

ويقول اتين سوريو Etienne Souriau ان موضوع المسرح ينصب على جميع أدواته: كالنص الذى يقدمه المؤلف (الفكرة العامة للمسرحية والحوادث والشخصيات والمواقف) والمكان ، والمنظر (الديكور) ، وطريقة عرض المسرحية (الاخراج) وفن الممثل ، والجمهور ، والمقولات المسرحية : من تراجيديا الى دراما الى كوميديا ، وأخيرا التأليفات والتركيبات ، والموسيقى والرقص والسيرك والعرائس الخ . ولا ينبغى أن نغفل تداخل المسرح مع الفنون الأخرى

وخاصة ذلك الفن الجديد، وأعني به الفن السينمائى، وما الى هذا من العدد العديد من المسائل •

ويمكن بلورة هذا كله فى خمسة عناصر بمثابة خمس فقرات تنتظم الدراسة المقارنة للنظريات المسرحية :

١ ـ هدف المسرح وأخلاقياته (ماهية المسرح) •

٢ ـ الجمهور •

٣ ـ بناء المسرحية وفن الشعر الدرامى •

٤ ـ المحللون والمعلقون على فن الممثل ومشكلة الاحساس (سيكلوجية الممثل) •

٥ ـ الاخراج (دفاع عن المخرج) •

ان كل هذه العناصر الخمسة هى فى الحقيقة موضوع واحد، والعرض التاريخى المقارن لسائر النظريات المسرحية فى كل فقرة من هذه الفقرات سوف يعطينا صورة لتطور المسرح خلال خمسة وعشرين قرنا• وانه لمن الواجب أن نُعى كل مراحل التطور التى مر بها المسرح فى جميع العصور • وقد اعتمدنا فى بحثنا هذا على السيدة «أوديت أصلان» ، واتخذنا من كتابها محورا لدراستنا • ولكن على الرغم من الحشد الهائل للمتون والنصوص الأصلية ومن المقدمة الضافية التى كتبتها المؤلفة فقد رأينا استكمالا للبحث أن من الضرورى الاعتماد على مزيد من المراجع والمصادر الأخرى • كما أننا لم نسلم بآرائها تسليما ، بل كان عرضنا للكتاب ينطوى فى الكثير على ما كان يعن

لنا من آراء عشنا فيها مدة غير قصيرة ٠

يهدف الفصل الأول الى تعريف المسرح وبيان ماهيته وجمالياته وأخلاقياته ، وموقف المجتمعات المختلفة منه ، وذلك منذ أن بدأ رجال الكنيسة فى الحملة عليه الى أن صار فنا معترفا به ٠ ثم يأتى بعد ذلك حديثنا عن الجمهور والآراء المختلفة حوله ، وأهميته القصوى فى تحقيق التكامل المسرحى ٠ أما الفصل الثالث فعن فن الشعر الدرامى وقواعد بناء الرواية المسرحية قديما وحديثا ، وسوف يجد القارىء أن نظرية « ارسطو » فى الوحدات الثلاث « هى محور كل نظرية ظهرت فى هذا الباب ، فلا تخرج احداها عن كونها اما مؤيدة أو معارضة بشكل ما ٠ تبقى النقطة الرابعة فى هذا البحث وهى عن المحللين والمعلقين على فن الممثل ومشكلة الاحساس وأول من أثار هذه المعضلة هو الفيلسوف الفرنسى « ديدرو » فى كتابه « المستغرب فى فن الممثل » ٠ ولقد قامت مناقشات حادة حول آراء «ديدرو» مازالت مستمرة الى وقتنا الحاضر ولعلها تكون توطئة لقيام «علم نفس مسرحى» فى المستقبل ٠٠٠ وأخيرا نتحدث فى الختام عن الاخراج المسرحى وضرورة الاعتراف بالمخرج بوصفه فنانا مبدعا ٠ ومما هو ذومغزى أن مصادر هذه الفقرة ترجع الى العصر الحديث عند «ستنسلافسكى» و «كريج » « وأبيا » ، بينما نجد مثلا مصادر الفقرة التى تتناول بناء الرواية المسرحية يرجع معظمها الى عصر الاغريق (أرسطو) وعصر ما بعد النهضة ٠

الفصل الأول

• ماهو المسرح ؟

ما هو المسرح وما هو هدفه ؟

كل منا يحاول أنه يجد تعريفا لماهية المسرح ، ولكن ليس هناك تعريف محدد قابل للاستقرار .... فنحن نؤيد هذا التعريف أو ذاك تبعا للفكرة التى تخامرنا ، وقد نستعمل بعض التعريفات الشخصية المتيسرة وكأنها شـــعارات نرفعها للدعاية ... والا فلماذا تدفعنا الحاجة الملحة لتصحيح كلمة أو تفسيرها مع أن لها معنى معروفا فى القاموس لم يطرأ عليه تحريف أو تبديل ؟

ترتبـط ماهية المسرح وأهـدافه الجمالية والأخلاقيـة بالمراحل التاريخية التى مر بها . فقد امتزج منذ نشأته عند الاغريق وخلال العصور الوسطى بالدين والشـــعائر

المقدسة ، ولكنه لم يلبث أن شق عصا الطاعة بعد ذلك متجها الى المهازل الصارخة مما جعله موضع زراية الكنيسة. وفى العصر الحديث اتخذالمسرح بشكل عام طابعا اجتماعيا.

كان الشعب اليونانى كله يشاهد التمثيليات الوطنية لديونيزوس Dionysies . ويتنافس جميع السكان فى مشاهدة «المأساة» التى كان يستمر عرضها أياما عديدة وبالرغم من ذلك كله فان أحدا لم يسأل : ما هو المسرح ؟ ولعله كان فى رأيهم ظاهرة تلقائية وعادية عندما كان يرعاه أولو الشأن من الأهالى ورجالات الدين ، اذ كان فى حياتهم من الضرورات الباعثة على البهجة والسرور .

عبد اليونان «ديوينزوس» بوصفه الها خاصة بهم من دون الناس وكانوا يحتفلون فى أعياده باقامة المهرجانات الصاخبة والشعائر الدينية المعربدة ، كما صار عندهم من زمرة أرباب الأولمب . وقد نسج حماة الدين ، كما كان شأنهم فى تلك الأيام ، أسطورة من أساطيرهم يعللون بها مجىء «ديوينزوس» ، فزعموا أن زيوس أبا الآلهة جميعا أحب الأميرة الجميلة « سمليه » . وقد طلبت سمليه تلك الآدمية الغانية من حبيبها السماوى بعد أن غررت بها «جونو» ـ زوجته الغيور ، طلبت اليه أن يبدو لها مرة واحدة فى كل أمجاده السماوية ... فما أن تجلى فى جلالته النورانية حتى هلكت «سمليه» وتطايرت فى حضرته أبادبد . الا أن طفلها «ديونيزوس» الذى ولدته قبل أن يحين أوان ولادته أنقذ من اللهب على يدى الاله العظيم

الذى خاط الطفل فى لحمه هو نفسه ، وبهذا سلم « ديونيزوس » من عينى «جونو» المفترستين حتى بلغ رشده ٠٠٠ وفى ولادة ثانيه خرج بطريقه خارقه الى هذا العالم ، ربا حقيقيا وابنا لزيوس ٠ ثم جاء الى بلاداليونان من جبال تراقيا بوصفه الها للخصب بيد أنهم اتخذوه الها خاصا بالشعب اليونانى ٠

وقد نشأت الدراما أى المسرحية من الاحتفالات والأعياد الديونيزية مباشرة ٠٠ ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التى كانوا ينشدونها ٠٠ ومن المواكب التى كانوا يقيمونها تمجيدا له وتكريما ، وهم يضربون بالصنوج ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة ٠ وكان المكان المكرس للحفلات يسمى « مسرحا » وأصبح بعض المحتفلين بالاله يسمون « كهنة » ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد بالممثلين وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الانشاد والذين يمكنهم نظم أناشيد جديدة يسمون«الشعراء» ثم تتسع اختصاصات الشعراء حتى يطلق عليهم اسم « الكتاب المسرحيين » آخر الأمر ، كما يطلق اسم «الجمهور» أو «النظارة» على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئا غير المشاركة فى الروح وتمجيد «ديونيزوس» تمجيدا عاطفيا فى حفلات تكريمه والثناء عليه ٠

أما أول فكرة عن المسرح المسيحى فقد طرأت على ذهن القس المشهور آريوس Arius . من رجال الكهنوت فى القرن الرابع الميلادى ، اذ أزمع وضع خطة لقيام مسرح

مسيحى فى مقابل مسارح الوثنيين الداعرة ، الا أن شيئا من ذلك ذا قيمة لم يتحقق ــ ولعل السبب فى ذلك هو أن آريوس قد طرد من الكنيسة من جراء آرائه المذهبية ٠ وقد استمر المسرح الرومانى خلال القرن الخامس وطوال القرن السادس بعد ميلاد المسيح ، ثم تلاشى بعد ذلك فى أثناء الصراع مع الكنيسة ذات السلطات المتزايدة ٠ وقد غلا بعض آباء الكنيسة المحدثين فنسبوا تدهور الأخلاق فى المجتمع الرومانى الى تأثير المسارح الفاسدة فيهم ٠

ثم خطرت ببال القساوسة فى احدى الكنائس الكاثولوكية فى القرن التاسع الميلادى فكرة ادخال احد الأناشيد فى القداس على أن يعهد بالقاء الأغنية الى مغنين أو منشدين ٠ ولما كان الهدف السليم الذى لا شبهة عليه لهؤلاء القساوسة هو « تثبيت عقيدة الشعب الأمى وتقويتها فقد فكروا فى تصوير احدى الحوادث لجماهيرهم بتلك الوسيلة البراقة ، وسيلة تشخيصها بوساطة شخصين وذلك بدلا من أن يدعوا منشدا واحدا واقفا فى مكان واحد لا يريم يقص للجمهور تلك الحادثة بكلام لاتينى لايكاد يفهمه أحد ٠

ومن القرن العاشر الى القرن الثالث عشر بدأت النصوص المسرحية تتميز بالمزيد من الاتقان فى الكلام والتوجيهات التمثيلية والمنظرية كما أخذت اللغة فى التغير من اللاتينية الى مزيج من اللاتينية والدارجة حتى أصبحت فى آخر الأمر لغة فرنسية أو ألمانية أو أى لسان شعبى

آخر . كما أخــذ الغناء فى التلاشى ليحل محله التمثيل بالكلام العادى ، وكان رجالات الدين أى القسس همالذين يقومون بالتمثيل .

ولكن المسرح الكنسى لم يلبث أن أصـــابه الدنس ، عندما كانوا يقيمون الولائم فى الكنيسة بما فى ذلك الخمور ويلعبون النرد عند المذبح ويتغنون بالأغانى الفاجرة ويلقون الخطب والعظات الهزلية . وكانوا يهللون كما تنهق الحمير، ويقدمون منظرا هزليا لهرب المسيح وأمه الى مصر يظهر فيه حمار حقيقى عند سياج المذبح . ولقد كانت الأعمال التى يقوم بها خدم الكنيسة فى عيد رأس السنة تعرف بأسماء شتى منها : عيد الحمقى أو عيد الحمير . وتفســير ذلك عند بعضهم أنه جاء من دخول أول حمار الى الكنيسة بوصفه قطعة من الأثاث المسرحى فى تمثيليات الـكتاب المقدس .

وبدأ آباء الكنيسة يرسلون سيلا حاميا من التحريمات والاتهــامات والادانات لانقاذ كنائسهم من هــذا الدنس المسرحى وكانت هناك قلة من رجال الدين أكثر حكمة وتعقلا من زملائهم تحاول تغيير مجرى ملاهى ومهازل عيد الحمقى الى مجرى مسرحيات الأسرار والخوارق التى انتقلت فى ذلك الوقت من نطاق الدينالى نطاق الدنيا .

ووقفت الكنيسة أثناء القرن السادس عشر ضد المهازل المرتجلة التى كانت تعج بالأعمال البهلوانية وبالوان القذف والتشهير وبالاشتباك المسعور مــع جمهور المتفرجـين .

كذلك أصبحت المسرحية الدينية التى كانت تحتضنها الكاتدرائيات والكنائس أقرب ماتكون الى الصيغة الدنيوية (العلمانية) كما أخذت تهتم بالترفيه عن الناس غير مبالية بالدعوة الى العقيدة ·

وحتى فى القرن السابع عشر وعلى الرغم من أن «لويس الرابع عشر» كان يعد حامى حمى الفنون وفضلا عن مسرح «موليير» الانتقادى (الهادف) فان الوجهاء فى ذلك الوقت كانوا يختلفون الى المسرح من أجل الروايات الهزلية بغية التسلية مما دعا الكنيسة الى نبذ المسرح عموما والاقلاع عن رعايته واسداء البركة اليه · وظل الحال هكذا حتى القرن الثامن عشر ، ولكن مهنة التمثيل الآن تقدمت بخطا حثيثة نحو توطيد مركزها الأدبى · وأضحى المسرح الآن يجد نفسه أمام أهداف جديدة بعد أن صار وسيلة للتأليف الاجتماعى · وعلى ضوء هذه الوظيفة الاجتماعية الجديدة تطرح «أوديت أصلان» هذا السؤال ·

هل ينبغى على المسرح أن يكون هاديا سياسيا بحيث يكون فى خدمة المذهب الذى تعتنقه الدولة أم لا ؟ وهل يلزمه أن يتفهم دوره الاجتماعى على هذا الأساس ؟

ان الماركسيين يرونه وسيلة لحشد الجماهير الشعبية العريضة على حين أن البرجوازية كانت تفضل أبدا حصر العمل ضمن نطاق الصالونات وقاعات الاستقبال ويرى فريق أنه ينبغى على المسرح أن يكون شعبيا بحيث يستطيع

أن ينـافس السينما والتلفزيون ، وأن يجـذب النظارة بتمثيل أبطال الملاحم وأن واجبه أن يدخل فى حســابه معالجة مشاكل الساعة وأن يتوخى اللغة التى تؤدى المعانى المتداولة الآن ٠

ويرى آخرون أن المسرح لم يواكب الاكتشافات الحديثة نظــرا لأنه يرزح تحت عبء الروتين والأنظمـة الرتيبـة الشكلية ٠

ويتهم فريق من الناس الجماهير بالتقاعس والعفوية وعدم القدرة على الادراك والمتابعة ٠ ولكن الماركسيين ومنهم «ارنست فيشر » يقولون ان الفن الذى يتجاهل بصلف حاجات الجماهير ، ويباهى بأنه لايمكن أن تفهمه الا النخبة المحدودة ، هو الذى يفتـح الأبواب على مصراعيهـا أمام السخافات التى تنتجها صناعة التسلية ٠ فبقدر ماينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع تنصب على الجماهير الاتهامات المختلفة ٠ ان « الوحشية الجديدة » فى تجاهل قضايا الجماهير الملحة ، والتى ظهرت فى الفن الحديث وأشاد بها بعض النقاد قد أضحت فى الواقع هى النغمة التجارية السائدة فى العصر الرأسمالى المتأخر ٠ ويزيد من حدة المشاكل المرتبطة بابتعاد الفنون عن الانسان ، أن التقدم المطرد فى الاكتشافات الحديثة قد خلق صناعة ضخمة للتسلية تقدم خدماتها الى جماهير واسعة من متذوقى الفن وليس هناك من يجهل الشهرة والجنس والطابع الهمجى والمحتوى غير الانسانى لكثير من المواد الفنية التى تنتج من أجل الاستهلاك على نطاق واسع فى العالم الرأسمالى ٠

ويؤكد الماركسيون بالنسبة للمسرح خاصة. والفن عامة على الواقعية الاشتراكية بوصفها موقفا طبقيا وليس بوصفها أسـلوبا ومنهجا فحسب ، فاذا كانت الواقعية الانتقادية فى الفن البرجوازى تهدف الى النقد الاجتماعى المحيط بالفنان ، فان الواقعيـة الاشتراكيـة تتضمن الموافقـة الأساسية من جانب الفنان على أهـداف الطبقة العاملة والاتجاه الاشـتراكى الناهض • والفارق هنا فارق فى الموقف وليس فى الأسلوب فحسب •.

وفى الواقع ، وبصرف النظر عن ذلك كله ، فان المسرح اذا لم يكن موجودا ، أو اذا عزل عن الناس والحياة فلا بد من تحديد الايمان برسالته ، وبأنه على وشك النهوض بها.

يبقى بعد ذلك السؤال قائما : ماهو هذا المسرح الذى نشـأ مع الطقوس الدينية ثم انحدر الى التمثيل الدنيوى المبتذل وأخيرا أخذ طابعه الاجتماعى ؟

يرى البعض أن النص الدرامى هو جوهر المسرح ، وأن قصة المسرح تدخل ضمن قصـة الأدب فى العالم • فتاريخه لايعدو أن يكون تاريخ الشعراء والمؤلفين الدراميين منذ اسخيلوس وسوفـكليس وأرستوفان حتى شـكسبير فابسن فبرناردشو• ويعتبر المؤلف روايته هى المحور الذى يجب أن يملى سلطانه على جميع رجال المسرح بحيث لايحيد أحد منهم عن أدق جزئية من جزئياته • ويرى آخرون أن الممثل هو صاحب الأثر الأول فى هذه الصورة ، وأنه يمثل العنصر الانسانى فى عالم المسرح الذى تسخر جميع آلياته

لتكون في خدمته . هـــذا ويرى فريق ثالث ان الاخراج والعرض الكامل للمسرحية هو أهم ما فى الأمر جميعا : فالديكور واضاءة والملابس والاكسسوار والأصوات والحركة وربط الممثلـين بعضهم ببعض يمكن اعتبارها جانبا هاما لاتمام صورة للوجود متكاملة ويمكن اعتبار المخرج الذى يديرها ويوجهها ندا للمؤلف والممثل فى الخلق والابداع . فالمؤلف عندما يقدم لنا « النص الروائى » لايستطيع مع ذلك أن يقدم لنا تعبيرا كاملا عن شـخصياته الدرامية ، فهو يستعمل وسيلة واحدة ضمن وسائل كثيرة للتعبير عن هذه الشخصيات وهى «الكلام» وهنا تظهر مهمة «المخرج» الذى يخرج من جعبته وســائل كثيرة للتعبير لا تقل عن الـكلام صدقا ووضوحا وعمقا . كذلك الممثل ليس كل شىء فى المسرح كما أن الانسان ليس كل شىء فى هـذا العالم .

أما نحن فنرى من جانبنا أنه لابد من وضع جميـع العناصر المسرحية فى الحسبان عنـد أى محاولة لتعريف المسرح وأعنى بها : النص (المؤلف) والاخراج أو طريقـة عرض المسرحية (المخرج) والتمثيل (الممثل) والجمهور ودار التمثيل . كما أن تعريفا مرتبطا بالمراحل التى مر بهـا المسرح عبر التاريخ أعنى المرحلة الدينية والمرحلة الهازلة ثم المرحلة الاجتماعية لابد أن يكون فى الحسبان أيضا . على أنه مما هو ذو مغزى أن تعريفا أرسطيا جامعا مانعا للمسرح ما زال يبدو عسيرا الى الآن .

الفصل الثانى

• سيكولوجية الجمهور

ذهب «أرسطو» الى أن الانسان مدنى بالطبع ، وأكد هذا من بعده المؤرخ العربى «ابن خلدون» وفى ذلك يقول الفيلسوف الفرنسى «تارد» :

«ان الانسان كائن حيوى بداخله كائن اجتماعى» ويتفق معه كل من «أوجيست كونت» و «اميل دور كايم» على أن العقل الانسانى فى كل مكان وزمان واقع تحت مؤثرات ودوافع اجتماعية • ولقدذهب كل من «جوبلو وليفى بريل» من أقطاب المدرسة الاجتماعية الفرنسية الى أن مبادىء المنطق التى كان يظنها الناس مبادىء مطلقة ، ليست فى الواقع سوى مبادىء نسبية وقوالب اجتماعية ، تختلف باختلاف المجتمعات •

ان الانسان لا يمكنه أن يعيش بمعزل عن الآخرين ، والا فسيضطر الى أن يخلق لنفسه مجتمعا يتكيف معه ، وذلك اما بواسطة الحيوانات والأشياء التى تحيط به ، كما يفعل الأطفال والبدائيون ، أو بمجرد التخيل كما يفعل حالم اليقظة . فان لم يفعل فسيفقد مقوماته الانسانية ليصير الها أو حيوانا كما يقول «أرسطو» . ان الانسان اجتماعى الى حد أن الوحدة تجعله عرضة لمخاطر أعدائه ومخاطر الطبيعة ومخاطر نفسه على وجه الخصوص .

وانه لمن المحقق أن تعبير الانسان عن نفسه ينطوى بالضرورة على الشعور بوجود الجماعة أو على الأقل بوجود فرد آخر بينه وبين من يعبر عن نفسه صلات ومشابهات . وذلك لأن كل تعبير انما يبحث عن اثارة رد فعل عند الآخرين .

فالجريح اذا كان وحده يئن من الألم الجسمانى ، أما اذا كان محوطا بالناس أو اذا كان يتصور امكان السعى اليه بالنجدة والعون من الآخرين فانه يصرخ . وقد يحدث أحيانا أن تتبدى عواطفنا وانفعالاتنا بغض النظر عن وجود من يشاركنا اياها ، ولكن هذا يحدث لأن خيالنا يعج بالنظارة الوهميين ، فضلا عن أن شعورنا يمكننا من أن نباشر ضربا من الثنائية الباطنية .

ماذا ننتظر حقا عندما تتاح لنا الفرصة لكى نشاهد عملا مسرحيا ؟ تجلجل الآن دقات الجرس الثلاث معلنة بدء

مشهد من الوهم والخيال ، وايذانا بالتزام السكون من قبل الجمهور الذى يتعالى ضجيجه والذى لايدرى بعد هل سيكون ساخطا ام راضيا ؟ وقد جاء الى المسرح فى الأغلب الأعم تحت تأثير منظم من الاغراء الدعائى والتجارى . اننا نشعر دائما أن النظارة قد توترت أعصابهم من الانتظار ، وذلك قبل رفع الستار الذى يحجب عنهم الحفاوة والمسرة ، ولكن هل سيتمكن الجمهور من أن يتخلص من مشاغل الحياة اليومية ومتاعبها ويتركها لدى الباب عند دخوله الى المسرح تماما كما يفعل المسلمون عندما يتخلون عن همومهم ومشاغلهم عند عتبة المسجد ؟ تقول « أوديت أصلان » :

أما دقات الجرس التى تسبق رفع الستار لتنبيه الجمهور الى التزام الهدوء والسكينه فلها اصل فى تاريخ المسرح منذ كان مختلطا بالدين وشعائره . فقد كان بهاراتا Bherata يوصى الممثلين الهنود بأن يبدأوا المشهد بدعاء وتوسل الى الله . وكانت المآسى الدرامية فى القرون الوسطى مشوبة بالطقوس الدينية وكانت تطيل الصلاة والدعاء قبل العرض الدرامى . أما الآن فقد تخلص المسرح من الطابع الدينى ولم يعد ضروريا بالنسبة للجمهور أن يمارس الشعائر الدينية فى دار التمثيل ، ومن ثم فهو يلجأ الى حيلة أخرى يستعين بها على تحقيق النظام فى الصالة واشاعة جو الاستماع وذلك بواسطة عامل المسرح الذى يدق دقاته التقليدية والتى هى أشبه بدقات الطبول

عوضا عن الدعاء الديني أو عن ذلك الذى كان ينادى صائحا « استمع أيها الشعب ، استمعوا جميعا »

ومما يجدر بالمخرج أن يحاول ادماج الجمهور فى جو روايته منذ أن يخطو الخطوة الأولى داخل المسرح باشاعة الأنغام الموسيقية التى تتفق مع جو المسرحية وباختيار ألوان معينة للستائر وللضوء الذى ينتشر فى الأبهاء . ثم يجب ألا ترفع الستائر بعد اطفاء النور مباشرة بل علينا أن نطفىء الأنوار قليلا قليلا حتى ينتشر الظلام رويدا فى أنحاء الصالة ، ثم بعد لحظة وجيزة نرفع الستار وبذلك نخلق فترة من الانتقال نتيح فيها للناس أن ينصرفوا عن شواغلهم وما كانوا يأخذون من أسباب الحديث ليتهيأوا لاستقبال الرواية .

ويخلق التمثيل فى الصالة الروح الجماعية ، فيضطر كل فرد أن يتخلى عن فرديته ليندمج مع مجموعة النظارة فى أحاسيس وعواطف يقتضيها الموقف المسرحى . فالدراما كما تهب الممثل شخصية جديدة غير شخصيته التى يعيش بها مع الناس ، تهب الجمهور كذلك شخصية أخرى : فكل متفرج عندما يشاهد المسرحية الجديدة انما ينسلخ فى الحقيقة من ذاته ليكون مع غيره من المتفرجين « ذاتية » واحدة . فما يكاد يرفع الستار حتى ينسى كل متفرج شواغله وهمومه الخاصة التى كانت تملأ نفسه منذ لحظة وجيزة ، ليعيش فى حياة جديدة لشخصيات وهمية يشاركها شواغلها وهمومها . ان المسرح عندما ينسينا

واقع حياتنا ينسينا أنفسنا معه ، لأنه يحطم الأفكار الفردية ليحل محلها أفكارا جماعية • فالانفعالات والمشاعر المختلفة من خوف وقلق وألم وأمل واعجاب واشمئزاز تسرى فى جميع المتفرجين كما لو كانوا كلهم فردا واحدا ذا وجوه عديدة ، فكما يصل المسرح المتفرج بالشخصيات التى تتحرك على المسرح ، يصله أيضا بل يدمجه مع غيره من المتفرجين ، ويتوقف نجاحه على مدى قدرته على بث هذه الروح واحيائها ، وما دام الأمر كذلك فلابد من القول بأن الممثل نفسه ينبغى أن يكون فى خدمة هذه الغاية ، وأنه لايتحرك ولا يعمل بلا هدف ، انه ليس وحده • انه هو الآخر جزء من مجموع وعليه أن يواجه هذا المجموع ويظل دائم الصلة به • ولذلك تحكم الممثل مواصفات وتقاليد مسرحية يتحتم عليه مراعاتها • ان المتفرج لابد أن يصعد الى المسرح وأن يهبط الممثل الى الصالة ويصير « الكل فى واحد » •

وان دعوى الفن للفن اذا كان لها ما يبررها فى أى فن من الفنون فانها ليست بذات موضوع بالنسبة للفن المسرحى الذى يقوم أساسا على مواجهة النظارة والذى يقاس فيه النجاح والاخفاق بمبلغ رضى الجمهور ومدى تعاطفه مع الممثل ، والذى يلعب فيه الجمهور دورا من شأنه أن يحقق عملية التكامل الفنى •

انه من المحتمل أن يعمل أى فنان وينتج لنفسه حتى

ولو علم أن انتاجه لن يقدر له أن يقع تحت أعين الناس ، لأنه فى الحقيقة يعمل بدافع الحاجة الغريزية الى التعبير عن نفسه والتنفيس عن عقله الباطن ، انه يعمل كمن يحلم فى نومه أو فى يقظته على غير ارادة منه ، وما العمل الفنى فى الواقع الا ضرب من الأحلام • ولـكن الشأن فى المسرح يختلف جد الاختلاف ، اذ لايمكن أن يتحقق للمسرح وجود بغير جمهور : ان الممثل اذا لم يجد لنفسه صدى يتمثل أمامه فى تصفيق الجماهير واعجابها وفى مشاركتهـا له مشاركة تامة فى كل ما يجد من عواطف وانفعالات ، فانه يعجز عن التعبير عن شخوصه الفنية تعبيرا مسرحيا صحيحا ومن هنا نتبين أهمية الجمهور كعنصر من عناصر المسرح فمجرد وجوده يـكمل الابداع الفنى عند الممثل ويزوده دائما بالحرارة والاخلاص والحماس والتطور والجدة •

وقد يحدث أحيانا أن تتبدى عواطفنا وانفعالاتنا بغض النظر عن وجود من يشاركنا اياها ، ولكن هذا لأن خيالنا يعج بالنظارة الوهميين ، وأن شعورنا يمكننا من أن نباشر فى هذه الحالة ضربا من الثنائية الباطنية •

يقـول «برجسون» فى كتابه «الضحك» : «اننـا لانستطيع أن نتذوق المضحك اذا كنا وحدنا ، يخيل الى أن الضحك فى حاجة الى صدى •• أنصت اليه جيدا ، انه ليس نغمة واضحة متميزة منفردة بل شىء يريد أن يمتد فى انعكاسات متوالية ، شىء يبدأ بفرقعة ويستمر فى

هزيم كهزيم الرعد فى رؤوس الجبال ، ان ضحكنا هو على الدوام ضحك جماعة ما » .

ويقول « ستانسلافسكى » : « ان المتفرج والممثل على السواء شريكان فعالان فى تمثيل المسرحية » .
(اعداد الممثل) .

والجمهور لا يكمل الممثل فحسب بل هو يكمل المؤلف أيضا ، فالمؤلف لايصنع روايته وحده ، ولكن يشاركه فيها الجمهور ، فهو الذى يفهمها ويفرض صياغتها حسب مزاجه ومعتقداته وتبعا لقوة مخيلته ودرجة حساسيته . ونحن عندما نقول ان الجمهور هو الذى يخلق الدراما ، فنحن لانقصد هذه المجموعة من المشاهدين الذين يضمهم جدران المسرح وانما نعنى الكيان الكامل للمجتمع البشرى الذى يكون جمهور المسرح جزءا أو عينة منه . ولهذا كان تطور المسرح رهينا بتطور روح العصر فقد سادت الروح الدينية عند الاغريق وابان العصور الوسطى ، بينما أصبحت الدراما ذات طابع شعبى وتخيلى عند عودة الملكية الى انجلترا ، وعاطفية ومثيرة (رومانسية) فى القرن التاسع عشر . فاجتماعية ونقدية فى المسرح الحديث ابتداء من «ابسن» ، وأخيرا ظهرت المذاهب الفنية الكبرى من سريالية الى رمزية وايحائية وتأثيرية وواقعية اشتراكية وعبثية تبعا للصراعات الايديولوجية العميقة الاختلاف .

ولكن هناك سؤالا هاما : هل حضارتنا التاريخية ممثلة

بهذا المعنى فى جمهور المسرح ؟ وهل لايوجد الآن جمهور غفير من الأميين يحلو له أن يتذوق مشاهد العنف والهزل والابتذال ؟ ولماذا نعــــرف عن عرض الروائع المسرحيــــة بينما نتهالك على اختيار الفواجــع العنيفة أو المهــازل الصارخة ؟

كيف حدث أن نقبل على عرض الســـيرك والموسيقى البدائية الصاخبة بدعوى أن هذه النوعيات هى المفضلة لدى الجمهور.؟ بينما نستبعد من خطة العرض الروائع التى تعد على الأصابع مثل هاملت وعطيل وفاوست إلخ ؟

واذا كان لنا الحق فى أن نطالب أصـــحاب العروض المسرحية بالاستمرار فى التجديد والتطور ، فيجب علينا من جهة أخرى أن نبذل من أجلهم كل اهتمامنا ، ولكنهــم يعيبون على المسرح انقطـــاع الصلة بين خشـــبة المسرح والصالة ، وتدهور المشاركة بين الجمهور والممثلين .

وتتساءل أوديت أصلان من المسئول عن هذا ؟ ولكن يبدو من كلامها أنها لا تنحى باللائمـــة على الجمـــاهير ، التى تؤكد أن فى طبيعتها استعدادا للمشـــاركة الجادة . وتضرب مثلا بمسرح العرائس الذى تعده مسبارا لجمهور المشـــاهدين الجديرين بحمل هذا الاسم ، والذى يروق لجمهور الناس البسطاء بينما لايروق عند الجامدين وعديمى الاحساس من الفوضويين والشرسين وتتســـاءل أوديت أصلان مرة أخرى قائلة :

أليس رجال المسرح جديرين بالاستماع فى جميع الحالات على أقل تقدير ؟

أى مؤلف ، أى شـــاعر يســـتطيع أن يعود بنا الى الامسيات الخاليات الباهرات ؟

أم نحن لا ندرى شيئا عن المتطلبات التى يرضى عنها المسرح الآن ، أو حتى عن الشكل الذى ينبغى أن يتخذه العمل الدرامى !

ولقد تساءل «اريك بنتلى» فى كتابه «المسرح الحديث» قائلا : أترانا نســـتطيع أن نتطلع فى ثقة واطمئنان الى نهضة درامية قريبة بعد الحرب العالمية الثانية كما تطلع آباؤنا الى مثلها بعد الحرب العالمية الأولى ؟ ويجيب «بنتلى» بأن الحرب العالمية الأولى كان قد تقدمها «ابسن» «واسترندبيرج» ثم جاء «ماكس رينهارت» بعد الحرب فكان همزة الوصل بين الجيلين • أما اليوم فيميل الانسان الى القول بأن المسرح فى حالته الراهنة يمثل حالة واحدة هى الحالة التى تسبق النهضة أى حالة الموت • اذ المسرحية على حد قول « أوسكار وايلد » نوع من التعبير الشخصى والفردى مثلها فى ذلك مثل قصيدة الشاعر أو لوحة الفنان • وعلى هـذا القياس يكون للكتاب المسرحيين ذاتية يعبرون عنها ولكن كتاب المسرح التجارى ـ وهم أغلبية ساحقة ـ ليس لهم شخصية وهم يوشكون أن يكونوا نكرات ، ولقد جاءت أعمالهم متشابهة وعلى غرار واحـــد لانها جميعـا

خضعت لمايمليه عليها شباك التذاكر ، وأما الكاتب المسرحى الخلاق فانسان له شخصيته وهذ النوع غير موجود الآن ولذلك نستطيع أن نقول لقد مات المسرح ، فمسارح روسيا القيصرية كانت أكثر مسارح العالم نشاطا ، غير أن مستوى مسرحياتها قد شرع يهبط تدريجيا في العهد الأخير الى مستوى برودواى على مايبدو • وكذلك إسكندناوة ، أخذت تقدم مسرحيات على جانب من المهارة ولكن الممتاز بأصالته نادر ولاشىء يرتفع الى مسرحيات «ابسن» «واستر ندبيرج» •وبعد موت «لوركا» «وبيراندللو» اضطرت أسبانيا وايطاليا الى الاكتفاء بمسرحيات تخدم نظامي « فرانكو » « وموسولينى » • وفى بريطانيا لايوجد سوى « برناردشو » الذى أعلن أن المسرح فى جزر على الدوام ، ولم يعد يروج سوى مسرحيات الجنس والعنف •

لقد تدهور المسرح بسبب النقص الظاهر فى عدد كتاب المسرح فى سائر انحاء العالم ، هذا بالاضافة الى ما جناه النازيون على عالم الفن من تدمير المسارح الأوربية المعروفة ، ثم الميل الى الدعاية العاطفية فى الاتحادالسوفيتى وأخيرا فاننا نرى فى العالم الرأسمالى أن الأعمال التجارية أو المالية الصغرى مافتئت تنكمش تحت ضغط الأعمال الكبرى • ولا يخفى أن المسرح الرفيع عمل تجارى ضئيل وأن هوليود وبرودواى أخذتا فى تصفيته لاستخدام

مواهبه البارزة فى أعمال أخرى تختلف كل الاختلاف عن المسرح الرفيع ٠

والسؤال الآن هو ما مدى مسئولية الجماهير فى هذا الصدد ؟

يقول «أشلى ديوكس» ان الجمهور الذى شاهد درامات «أبسن» الاجتماعية لم يكن مزودا بمواهب عقلية خاصة وانما كان واعيا للأفكار الجديدة ومدركا لمعنى النطق فيها فقد تمر بالتجربة الانسانية أوقات أصلح من غيرها فى خلق الدراما ولا يستطيع المؤلف نفسه أن يحدد هــذا الوقت وكل ما فى استطاعته أن يفيد منه عندما يحين ٠ أما خلق هذا الوقت فمن صنع الجماهير التى لا تعرف شيئا من الفن أو الأدب بل تسير فى حياتها اليومية التى تؤلف نسيج التاريخ الاجتماعى ٠

والكــاتب المسرحى حينما يشاهد تمثيل مسرحيتــه سوف يلاحظ كلامه وهو يخترق اضواء المنصة من أفواه الممثلين الى مسامع الجمهور ، وهذا كفيل بأن يكشف له عما اذا كانت مسرحيته ذات جاذبية أو أنها مفتقرة الى تلك الجاذبية ، ومن هنا يمكنه أن يزن مدى ما فى المسرحية من تأثير ٠

ان الجمهور هو البوق الوحيد الذى يستمع اليه وهو الناقد الكبير الذى يبالى به ، ويحسب حسابه مادام هو الذى يدفع لكى يدخل المسرح ٠

وعليه فان من أهم واجبات الكاتب المسرحى أن يلاحظ الجماهير وأن يتعلم من تلك الملاحظة كيف يكتب التمثيليات التى تستجيب لها تلك الجماهير استجابة طيبة محببة وأى المواقف والشخصيات يكون لها أعظم الأثر فى نفوسها •
وأهم من هذا ، الدور الذى تلعبه الجماهير حينما يراجع الكاتب مسرحيته ، أو حينما يكتبها من جديد فى أثناء مراحل اخراجها الأولى ، ثم وهى فى طريقها الى ليلة الافتتاح فى المسرح •

ان الرغبة فى التعلم من الجمهور ربما كانت أثمن مايستطيع الكاتب الناشىء أن يعتد به فى حرفته الكتابية للمسرح • فهو بهذا وحده يمكنه أن يتعلم كيف يقدر تقديرا سليما لايتسرب اليه الخطأ ، القيمة النسبية للطريقة التى يستعملها لجعل الفعل المسرحى شيئا مقنعا وملزما لمن يجلسون وراء الاضواء المسرحية أو بعد ذلك أمام آلات التصوير حيث يكون الجمهور غير موجود بالضرورة •

ان الجمهور حينما يضحك نراه يهتز الى وراء ثم الى أمام فى مقاعده ولكنه حينما يحزن نراه يتحرك يمينا ويسارا وعليك اذا كنت انت الذى كتبت المسرحية أن تقف فى مؤخرة الصالة وتلاحظ هل يضحكون فى المواقف التى أردت منهم ان يضحكوا فيها ؟ وهل ارسلوا زفرة يترجمون بها عن مواجعهم فى المواقف التى اردت أن ينفعلوا فيها ؟ انك تستطيع أيها الكاتب ان تحكم وما عليك الا أن تغرس نفسك فى مؤخرة الصالة وتلاحظ •

يقوم علم المسرح على المعرفة المكتسبة بما يستهوى الجمهور فصاحب المسرحية يعرف ان ثمة مواقف أساسية يمكن دائما الاعتماد عليها فى اثارة التشويق الدرامى • كما ان الممثل يعرف أيضا ان هناك حركات وتنغيمات صوتية معينة من شأنها أنها تلقى الاستجابة العابرة ، ويستطيع كاتب المسرحية كذلك أن يعرف ما فى مسرحيته من كلمات لها حظ فى اضحاك الجمهور وتلك هى حدود التجربة العادية التى أمكن بفضلها اكتشاف سيكولوجية الجمهور ، ولقد شجعت السهولة التى تتم بها هذه المؤثرات التقليدية ، صاحب المسرح على الاعتقاد بأنه يستطيع الحكم الصحيح على ذوق الجمهور •

ولا يتأثر الجمهور تأثيرا حقيقيا الا عندما يلمس الصدق فى العمل الذى يشاهده وهو لاينشد الصدق من المؤلف وحده ، بل يطلبه أيضا من الممثلين ومن القائمين على اخراج الدراما وتقديمها ، وقد تظفر العاطفة الكاذبة بانتصارات مؤقتة ، كما أن البراعة فى القاء النكتة قد يجعل جدران المسرح تهتز من القهقهة العالية ولكن الشىء الثابت الذى ينبغى أن يكون محل التقدير انما هو الايمان بالعمل نفسه •

وجمهور المسرح متغير من الناحية الكمية باستمرار بصرف النظر عن قوة الدراما وروعتها ، فالمسارح تتمتع أحيانا «بنجاح» غامض كما تعانى فترات من الركود ، وهى تتأثر بالتغييرات المفاجئة حتىالتقلبات الجوية الطارئة

ولا يدهشنا اذا رأينا صاحب المسرح يميل الى تتبع أوهام الجمهور فى شىء من الرهبة الاسطورية ، انه يرى فى كل ليلة عددا من الناس المجهولين له ولا يستطيع أحد أن يذكر كم منهم دفعه الاعجاب بممثل معين من ممثلى المسرح وكم منهم إستجاب لاعلانات الصحف . ان اقبالهم على المسرح يكون مفاجئا كما أن انصرافهم عنه يكون مفاجئا أيضا وليس ثمة قانون يحكم هذه الظاهرة . انهم يبدون كمخلوقات ذات أمزجة وأهواء غريبة ولا يمكن تعليل ما يقومون به من تصفيق . قد يضحكون ذات مساء من أعماق قلوبهم على عبارة يسمعونها . ثم يستقبلون العبارة نفسها فى الليلة التالية فى صمت ووجوم . وهكــذا تنتابهم حالات من الحماس ومن الفتور ، ومن والمرح ومن الوجوم ، ومن الرقة أو الخشونة ، ويشعر الممثلون بهذا التغيير فى مزاج الجمهور قبل مرور عشر دقائق من الفصل الأول ثم يأخـــذون فى التعليق عليه خلال فترات ما بين الفصول .

ان كل ممثل يعلم ان الجماهير متقلبة تقلبا شنيعا ، وأن احدها يندر أن يستجيب بالطريقة نفســها التى يستجيب بها جمهور ثان حتى فى نفس المواضــع من نفس المسرحية . وفى بعض الامسيات يبدو الجمهور على درجة من البرود غير عادية ، وفى أمسيات أخرى يبدو كأنه لايكاد يملك زمام نفسه .

واذا كانت المسرحية ملهاة ينخرط الجمهور فى الضحك

عادة مسوقا وراء اقلية لطيفة ظريفة شديدة الحساسية ٠
وقد يكون لشخصين أو ثلاثة أشخاص ذوى أمزجة لطيفة معتدلة تأثير عجيب فى جيرانهم الآخرين بحيث لا يكادون يبدأون الضحك حتى يكون لضحكهم أثر فيضج باقى الجمهور بالضحك الشديد ٠وقد اكتشف الكتاب والمخرجون هذا السر منذ قرون فاستخدموا «المشجعين» أو المصفقين المأجورين يوزعونهم بين المتفرجين ليستثيروهم الى الضحك والتصفيق ٠ ولما كان استعمال هؤلاء لايزيد أساسا على كونه « غمازا » أو محركا فلا يمكن أن يعد حضورهم شيئا شديد المنافاة للأخلاق ٠ «والمشجع» نفسه لايمكن أن ينقذ المسرحية السيئة من البوار ٠ والتجربة كفيلة هى أيضا بأن تبرهن للكاتب المسرحى بأن أى شىء يسر جمهورا من الجماهير قمين بأن يسر جمهورا آخر ، لأن الفرق بين جمهور وجمهور هو الفرق فى الدرجة لا فى النوع ٠

الا أن هناك سؤالا هاما يجب أن نجيب عنه فى هذا المقال وهو : لماذا يختلف الجمهور الى المسرح ؟ وما هى الدوافع السيكولوجية وراء ذلك ؟

هناك قول ان مصدر التأثير الدرامى ينحصر فى قسوة الانسان نحو أخيه الانسان وربما كان ذلك أثرا قديما من الوحشية البدائية التى كانت تجد متعة فى مصارعة الرجال ، والتى لاتزال حتى اليوم تجد لذة فى مصارعة

الثيران ، وفى معارك الديكة وفى صيد الحيوان . ومتعة الكوميديا كما يراها «اميل فاجيه» قائمة تماما على الدهاء والـــذى يلذ لنا فيها هو سخريتنا من بلاهـــة أناس هم أمثالنا فى الانسانية ، وتلك بطبيعـــة الحال لذة أساسها القسوة والاستيحاش . « واذن فالمسرح يستغل فينا ميلنا الى العثور على المتعة بأى وسيلة كانت ، سواء أكانت عن طريق الضحك أم عن طريق الدموع ، وذلك فى شـــقاء الآخرين دون أن يصيبنا نحن شىء من ألم» .

وتوجـــد نظرية أخرى تقول بأن موضـــوع المسرح بالضبط هو كسائر الفنون الأخرى ، عبارة عن استبدالنا بغرائزنا الوضيعة المتوحشة احساسات كريمة سامية ، وذلك بقتل الغريزة الحيوانية لحساب الغريزة الانسانية . وربما كان من اللازم ان نفهم أيضا بالنسبة للمسرح معنى التطهير كما أراد ذلك « أرســـطو » حينما تحـدث عن التراجيديا . فالمسرح يساعدنا على أن نفهم أنفسنا فهما أحسن وهو معهد دراسة حياتنا الخلقية ، التى نبحث عنها فى ذلك التحليل الحيوى العميق ، وفى ذلك تتجلى القيمة الرئيسية والأثر الجميل للفن المسرحى .

ان الضحك فى المسرح عبارة عن طريقة مخففة من طرق الاســـتنكار ، الذى يمكن أن يظهر فى التراجيديـا بصورة عنيفة من صور السخط والاحتقار فهو اذن نوع من اللذة المعقولة الانسانية .

اننا نذهب الى المسرح لنشفق ونبكى على آلام التعساء أو بالأحرى لنشفق ونبكي على أنفسنا ، اذ كل واحد منا يرى نفســه بين هؤلاء الذين يتألمون ويبكون . وفى الحق ان الشفقة أول درجات الاحسان ، فنحن فى المسرح لا نجعل من شقاء الآخرين سببا للمتعة ولكن متعتنا نأخذها من مواساتنا لآلامهم ، لأن الشفقة فى الواقع صورة من صــور المواساة ، هى مواساة خرساء ، وهى كل مــا نستطيع أن نقدمه الى أفراد الأسرة الانســانية الكبيرة الذين نراهم يتألمون فى التراجيديا .

ان المسرح يثير فى الانسان عاطفة الحنان فمن التناقض أن نحب انسانا ونحب أن نراه يتألم ، فنحن فى المسرح لانجــد لذة فى آلام الآخرين . بل انه فى بعض الحالات يشتد التأثير على العامة من النظارة فنراهم يعلنون عن سخطهم ضــد الخونة وغلاظ الاكباد . ويذكر بعضــهم حادثة طريفة خلاصتها أنه بينما كانت تمثل مسرحيــة «عطيل» على أحد المسارح الفرنسية ، ثار أحد المتفرجين وكاد يهم باطلاق النار على ممثل شخصية «ياجو» ولولا أنه تذكر فى اللحظة الاخــيرة أنه بصدد شــخصية وهمية لارتكب الحماقة دونها أى حماقة .

ويذكر «لابيه فينس» فى كتابــه «نظرية الانــواع الأدبية» هذه الحادثة : ساد الفزع فى بيلفيل فى باريس ، حينما أراد أحد النظارة فى مدرج مسرح (بيلفيل) (أعلى مكان على المسرح وأقله ثمنا) أن يعلن ســخطه واحتقاره

ضد « الخائن » فلم يجد لديه أحسن من أن يلقى بغطاء رأسه في مواجهته وأن يرفع عقيرته فى نفس الوقت بالشتم ·
وتعلق غطاء الرأس بسلاسل الثريات وأخذ الجالسون من النظارة فى جوانب المسرح يلقون بمقاعدهم الصغيرة وبما تقع عليه أيديهم ، وقد تملكهم السرور بهـــذا الحـادث ليتخلصوا غطاء الرأس · أما الجالسون فى المكان المعـد للفرقة الموسيقية فقد تركوا أماكنهم مسرعين خوفا من وقوع الأشياء المقذوفة نحو الثريات على رؤوسهم ، وعلى حين غفلة اشتعلت النار فى بعض الأشياء الملقاة فأحدث ذلك هرجا فى المسرح وحينئذ استولى على الجالســين فى الطوابق العليا فزع شديد ، فقطع التمثيل واسرع الناس مذعورين نحو أبواب الخروج · ومع ذلك فقد تمكن موظفو المسرح ورجال الادارة من العمل على اســتتباب النظام ، فتم خروج النظـــارة دون أن يحـــدث شيء ، وقد ألقى القبض على مجموعة من الأشخاص ومنهم ذلك الذى ألقى بغطاء رأسه، ثم وضعوه تحت تصرف رئيس قلم البوليس·

وثمة نظرية ثالثة تقول اننا لانقبل على رؤية مسرحية حزينة لأننا نرغب فى البكاء ، كما أننا لا نذهب لمشاهدة مسرحية هزلية لمجرد آننا نود أن نسخر من غيرنا بل فى الواقع نحن نرتاد المسارح للاستمتاع بفن الممثل فى تقليد غيره ، فكل الفنون بما فى ذلك «التراجيديا» تبعث السرور وقد يبدو هذا الرأى غريبا فى ظاهرة ، فاذا رجعنا الى واقع الأشياء نرى أن المتفرج أمام مشهد تمثيلى تدوى يداه

بالتصفيق ويرتفع صوته بالاستحسان اذا ما أجاد الممثل في تمثيله بغض النظر عن موضوع المشهد التمثيلي ذاته فقد تدمع عين سيدة لموت البطل على المسرح مثلا ، فاذا انتهى المشهد راحت تصفق وتضحك وعيناها مازالتـــا مفعمتين بالدموع ، فالمشاهد التمثيلية لهـا تأثير مزدوج على المتفرج ، فهو يتأثر بموضوع المسرحية وبما فيها من عبر مثلا كما أنه يتأثر في الوقت نفسه بمبلغ اجـــادة الممثل لدوره ، فهذا الاستمتاع بالبراعة التمثيلية هـــو الدافع الاصيل لارتياد المسارح • اننا نذهب الى المسارح لننمي ملكاتنا الفنية ونفتق أذهاننا ونستمتع بالجمال •

وأخيرا هناك نظرية رابعة مؤداها أن الاختـــلاف الى المسرح مرجعة هو اشباع غريزة التقمص ، التي نجدها عند الاطفال عندما يلعبون وعند الرجل البدائي الـــذي يعتقد أنه هو نفسه وشيء آخر غير نفسه كما يحكي لنا «ليفي بريل» في كتابه «العقلية البدائية» ، ان الرجـــل المتحضر عندما يذهب الى المسرح يتطلع الى وجود فرد أو جماعة تستحق أن يتقمصها ويحقق بها ذاته •

ومما هو ذو مغزى ان وجود المؤلف الذي يستطيع أن يشبع هذه الرغبة دراميا بحيث يكون على علم تام بآمال الجماهير وتطلعاتها من الأهمية بمكان عظيم • ولا أدل على أهمية الكاتب من أن المسرح عندما يجتاز فترة ركود يرفع أصحاب المسارح عقيرتهم بالشكوى من ندرة المسرحيات الجيـــدة وينقل نقاد الدراما هذه الصرخة ثم يرددها كبار

الكتاب فى الصــــحافة بدورهم .. على أن الكاتب الكفء لايكفى لاشباع رغبة الجماهير فى التقمص بل لابد من وجود الممثل الذى يتمتع بالجاذبية المطلوبة والــذى ينطوى على خصائص الزعامة .

وبعد ، فقد يبدو لأول وهلة ان النظريات الســـــالفة الذكر نظريات متعارضة ينفى بعضها بعضا ولكنها فى الحقيقة نظريات متعاونة ومتكاملة رغم ما فيها من تنافر ظاهرى ، فالــرغبة فى التقمص والــرغبة فى التشفى فى التطهر وابدال الغرائز الحيوانية بعواطف نبيلة وساميــة وأخيرا الرغبة فى الاستمتاع كلها دوافع ســـــيكولوجية وحوافز نفسية تقتضيها مواقف درامية متباينة .

الفصل الثالث

• بناء المسرح

كان لدى القدماء نظريات دقيقة • واذا لم نكن قد وقعنا على أثر لوجود المسرح المصرى .فان الأب دريتون Drioton ذكر أن المسرح المصرى كان موجودا قبل اشيل بخمسة عشر قرنا (١) وتوجد بعض الوثائق الهندية القديمة جدا ، فهناك ناتيا كاسترا ــ Natya Castra وبحث بهاراتا الهندى ، وستة وثلاثون فصلا تتحدث عن قاعات المشاهدين (الصالات) والاخراج والتمثيل والموسيقى والغناء الجماعى والمسرح الشعرى والتاريخى ، وصنوف شتى من مسرحيات مدونة •

---

(١) مدريتون عن المسرح المصرى القديم ترجمه الى العربية د • ثروت عكاشة •

وفى الغرب فان هناك كتابا هو «فن الشعر» «لارسطو» له بالعربية عدة ترجمات واحـــدة بقلم د٠ عبد الرحمن بدوى وأخرى بقلم د ٠ شكرى عياد وثالثة بقلم د٠احسان عباس) ونظريته فى «التقليد» «والتطهر من الآلام» ٠ لقد كان هذا الكتاب هو «العمدة» وظل سائدا الى مـــا بعد القرن السابع عشر ٠ أما «شيكسبير» والمؤلفون فى عصر «اليزابث» (اليصابات) فقد أدخلوا على المسرح كثيرا من البهرج والوهم ٠ وكذلك فعل « كورنى » الذى خرج على المألوف وما تفرضه قاعدة الوحـــدات الثلاث طبقا لرأى الأكاديمية : أى وحدة المكان والزمان والحدث (الفعل) ٠

يرى «أرسطو» أن «الحدث» أو «الفعل» عبارة عن الجزء الأساسى فى الدراما ، وبدونه لايمكن أن توجد التراجيديا اذ أنه منها بمثابة الروح ٠ والواقع أنه فى المسرح كما هو الشأن فى الحياة لا يمكن لطبائع الناس أو أخلاقهم أن تتكون وتظهر الا بواسطة ما يصـــدر عنهم أو ما يتلقونه من أفعال أو أحداث ٠

ان المسرحية كالقصـــة ضرب من ضروب الأدب لأن الألفاظ وسيلتها الى التصوير ، لكن ظروف الألفاظ فى فى المسرحية تختلف عنها فى القصة ، وأول ما يلمحه النظر من فروق بينهما هو أن المسرحية تكتب لتمثل وأما القصة فتكتب لتقرأ بيد أن المسرحية والقصة من جهة أخـــرى تصوران أفعالا وان كانت الأفعـال التى تصـــلح للأولى تختلف عن الافعال التى تصلح للاخرى ٠

والدراما فى اللغة اليونانية معناهــا «الفعل» وهى ليست تصويرا للفعل فحسب وانما هى الفعل نفسه • ,ن الدرامات التى ظهرت منذ أقدم العصور تنبض برؤية الانسان وهو يتحرك ولذلك فان مضمون الدرامـــا انما ينصرف دائما الى كل ما هو منظور على المسرح • ومعنى هذا أن الدراما والمسرح شيئان ينبغى أن يكونا شـــيئا و حدا ، وان الطابع المميز للمسرحية هو بغير شك أنها أدب يراد به التمثيل ، أى تمثيل الفعل أو الحدث • وما دام الامر كذلك فلابد من أن نسأل : أى نوع من الافعال أو الأحداث يصلح لها أكثر من غيره مع العلم بأنها تستخدم انسانا بشريا (الممثل) وسيلة لتمثيل أحداثها ؟

والجواب عن هذا السؤال هو أن الممثل ــ وهو انسان من البشر ــ يكون فى أحسن حالاته ومواقفه اذا مثل فعلا انسانيا مما يأتيه البشر ، فالافعال الانسانية هى مجال المسرحية وعلى الدراما أن تتجنب غير ذلك من أفعـــــال الخوارق التى تقتضى طبيعة غير طبائع البشر ، فليس من شــأنها أن تمثل فعل القوى الطبيعية ولافعل الحيـــوان والطير • نعم لها أن تحدث ــ اذا اقتضى الأمر رعــــدا مسرحيا أو تيارا جارفا ، على أن تكون هذه الظواهر عنصرا ثانويا يساعد اعلى اتساق المسرحية فى مجموعها • وان غالت المسرحية فى تصوير هذه الظواهر الطبيعية فجعلتها عنصرا أساسيا مقصودا لذاته فقد خرجت على حدودهـــا

الطبيعية ، ناهيك عن أنها أذنت لعنصر واحد أن يطغى على سائر العناصر . وكذلك لايجوز للمسرحية أن تمثل فعل الطير والحيوان وقد ترى مسرحيات يقوم ببطولتها طير أو حيوان ، ولكن ذلك لايهدم القاعدة ولايشكك في صحتها لان الطير والحيوان في أمثال هـــذه المسرحيات يمثلان الآدميين وأفعالهم بطريقة الرمز يبقى سؤال : هل للمسرحية أن تدخل عنصرا روحانيا بين عناصرها ؟ هل لها أن تقبل بين عناصرها أربابا وأشـــباحا وجنيـــات وساحرات ؟ والجواب بالايجاب على شرط أن تعامل كالطير والحيوان ـ معاملة الآدميين خلقا وسلوكا .

ويقول «ارنست» فيشر (الاشتراكية والفن ترجمـــة أسعد حليم) . ان الجنيات عند شيكسبير أكثر واقعية من الفلاحين والصناع الذين نراهم في كثير من اللوحات .

ان الاحداث الانسانية هي مجال المسرحية ، وكم من مسرحية قضي عليها بالاخفاق لخلوها من الاحداث ولكثرة القول وقلة العمل :فرواية برناردشو «الانسان والانسان الأعلى » تنطوى على منظر لا أحداث فيه ولا حركة ولذلك أحجم المخرجون عن تناولها .

والحادث الرئيسى في المسرحية له سمات أساسية عند أرسطو .. كان أرسطو يتمسك بوحدة الحادث الرئيسى أو الوحدة في الحوادث الجارية والتى تملأ فراغ المسرحية ،

فكان يريد موضوعا واحدا ، وحادثا واحدا يسيطر على غيره من الأحداث ، ولم يكن من رأيه أن يستعاض عن هـــذه الوحدة ببطل رئيسى تنتهى اليه مجموعة كبيرة متنوعة من الاحداث أو المغامرات . وعلى العكس من «أرسـطو» ذهب الشاعر الفرنسى «كورنى» فى القرن السابع عشر الى وحدةالبطل وتعدد الأحداث ،ففى مسرحيته «هوراس» توجد المعــــركةمن ناحية ، ثم مقتــــل كاميل Camille ومحاكمة القاتل من ناحية أخرى ، وتجىء الوحدة الكاملة من بطـــل رئيسى هو «هوراس العجوز» والبناء الدرامى عموما انما يتحدد أكثر بواسطة تتابع الاحداث تتابعـــا عقليا . ويؤكد «أرسطو» بصراحة ذلك المبدأ المعروف لدينا ، وهو ربط المناظر بعضها ببعض ، وهو بذلـــك يريد أن يرى الاحداث يتولد بعضها من بعض وينبغى اذن أن لانستعين بوسائل أجنبية عن الدراما لكى نحصل على المفاجآت أو على الحل فيها . وليست الدراما غير بناء للحياة من جديد ، ولكنه بناء يتحكم فيه العقل وليس للمصادفة حظ فيه . وهنا أيضا يسمو الفن على الطبيعة فهو ينظم ما كان مفككا لا صلة بين أجز ئه . وهذا المبدأ الحتمى للدراما يكاد يجمع عليه كل المحدثين .

يقول هـ.ت. شادلتن (كان أستاذ الأدب الانجليزى فى جامعة مانشيستر بانجلترا وصاحب كتاب فنون الأدب تعريب د . زكى نجيب محمود) ان خير مقياس تحكم به على جودة المأساة ان ترى هل تحقق عند مشاهديها لشعور

بأن موت البطل محتوم بحكم الحوادث ، فان فعلت جادت والا فاحكم عليها بالضعف والفشل فمثلا قد يصيح مشاهد اذ يرى « روميو » قد هم بقتل نفسه الى جانب ما ظنها جثة حبيبته «جوليت» ، أقول قد يصيح مشاهد من مكانه محذرا «روميو» ألا يتم فعلته لان «جوليت» فى حالة من التخدير وليست بميتة ، فتكون هذه الصيحة نقدا سليما نوجهه الى رواية «شيكسبير» «روميو وجوليت» ، لان هذا الصائح لم يحس فى أعماق نفسه أن «روميو» سيموت كنتيجة لازمة لما قدمت يداه ، بل شعر أنه موت ظالم وقع فى غير موضعه ، وان كان هذا هكذا فالمسرحية ضعيفة بغير شك من هـــذه الناحية . اننـا نعترف أن «روميو وجوليت» مترعة بألوانالسحر الفنى الذى لايستطيعه الا شاعر فى عظمة شيكسبير ونبوغه ، لكنها من حيث هى مأساة فيها ضعف لاشك فيه ، مصدره هذا الشعور الذى أشرنا اليه ، وهذا الشعور انما نشأ عن ضعف فى منطق الحوادث ، أدى الى نتيجة لاتلزم حتما عن مقدماتها . الموت فى ختام هذه الرواية ليس وليد الحوادثنفسها ، انما هو ضربة من القدر شاءتها المصادفة العمياء . ولو كان «روميو» قد كلف نفسه النظر الى صدر «جوليت» وهو يرتفع وينخفض نتيجة لعمليةالتنفس ، لعلم من فوره أنها مازالت على قيد الحياة ولما أقــدم من ثم على الانتحار . ولاجدال فى أن شكسبير قد أدخل فى فنه عنصر « لقدر» ليسعفه بموت البطـــل حيث لاتسعفه حوادث الروايـة

ومواقفها . ونحن اليوم لانعترف بهذا العامل الدخيل على أنه من طبائع الاشياء ، لانه فى رأينا اليوم اسم آخر يطلق على المصادفة العمياء التى تقع لغير سبب ظاهر،وفى رواية «روميو وجوليت» يلجأ شيكسبير الى حيلة فنية أخرى يخفف بها من وقع الموت المفاجىء على النظارة ، وهى اصلاح ما بين الأسرتين المتخاصمتين ـ الأسرة التى منها روميو والاسرة التى منها جوليت ـ لعل هذا الوئام بين أسرتى الشهيدين يشفع له عند نظارته ، لكنه فى الحق عوض ضئيل اذا قيس الى الفاجعة الأليمة والى الموت بالمجان الذى راح هذان البطلان ضحية له .

يشترط لخاتمة الدراما أن تكون نتيجة لازمة لطبائع الأشياء ، حتى يشعر المشاهدون أنها متفقة مع ما يسود الكون كله من حتمية سببية أو حتمية مطردة لا تختلف فان وقعت الأسباب فلا مناص من وقوع المسببات فى أثرها ، ولا يجوز أن يجيء موت البطل فى النهاية بفعل المصادفة التى لاتجد مبرراتها فى فصول المسرحية ، بل يجب أن تصعد الحوادث بعقول النظارة خطوة فخطوة حتى تبلغ بها ذروة مرتكزة على الماضى كله . هنالك مآسى يموت أبطالها بفعل حوادث عارضة أو عوامل مؤقتة ولا شك فى أن هذه المآسى معيبة لم تكمل فنها ، اذ يعوزهاشعور المشاهد بأن القوانين التى تتحكم فى حوادثها هى نفسها القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله .

من الواجب أن تمضى الحوادث على المسرح بحالة طبيعية وبشكل يتفق مع مجراها فى الحياة ، بحيث تعطى صورة من الحقيقة وهذا هو «التقليد» كما يسميه «أرسطو» ويمكن أن يقال ان الحقيقة فى بعض الاحيان قد تبدو غير معقولة ، وهنا يجب أن يتجه مجهود المؤلف المسرحى الى أن يجعل من هذه الحقيقة موضوعا يقبله الناس وبالتالى موضـوعا حقيقيا ومعقولا ٠

أهم سمات الحدث المسرحى اذن : الوحدة ـ ناسوتيه الحدث ـ تولد الاحداث بعضها من بعض بشكل حتمى وضرورى ـ اعطاء صورة أقرب ما تكون الى الواقع على أن تكون معقولة ٠

يبقى بعد ذلك ما يسمى بوحدة المكان والزمان ٠

«فليكن حادث واحد قد جرى فى مكان واحد ، وفى يوم واحد ، شاغلا للمسرح الملىء بالنظارة حتى نهـاية التمثيل» ٠

هذان البيتان من شعر «بوالو» يجمعان ما يسمى فى عرف الدراما قانون وحدة المكان والزمان ووحدة الحدث ٠٠

وتستلزم وحدة المكان أن تحدث كل الحوادث الممثلة على المسرح فى مكان واحـد ٠ بيت أو قصر أو معبـد أو ما يحيط بكل واحد منها ٠

ويمكن أن يفهم من وحـدة الزمان أن يتم الحادث فى مدة حقيقية لاتتجاوز بكثير أربعا وعشرين ساعة ٠

وتقوم وحدة المكان والزمان والحادث على الفرضية التى

تقرر وجود تشابه بين الدراما والواقع (التقليد) • ولقد ظل النقاد يعولون على هذه الوحدة حتى القرن السابع عشر باستثناء «كورنى» فى فرنسا وشيكسبير فى انجلترا •

وهذه القاعدة الارسطية قد تحدث عنها « شابلان » (شاعر فرنسى ١٥٩٥ م – ١٦٧٤ م) الى ريشيليو ،فلم يسع الأخير الا أن يؤيدها • ولكن لم يجمع هذه الضوابط ويقعدها الا الأكاديمية الفرنسية سنة ١٦٣٨ م • وحتى ظهور مذهب الرومانسيين لم يستطع أحد من المجددين حتى « ديدرو » أن يتخلص من سلطان هذه القاعدة •

ويعلق « لابيه فينس » (صاحب « نظرية الأنواع الأدبية » ترجمة د • حسن عون) على هذه القاعدة قائلا : « لقد أعلن مؤيدو نظرية الوحدة فى الزمان والمكان أنهم يعتمدون على رأى أرسطو ، ومن هنا حاولوا باسمه فرضهما على المؤلفين • ولكن أرسطو فى كتاب « الشعر » يقف موقفا سلبيا بالنسبة لوحدة المكان ، بمعنى أنه لا يذكر كلمة واحدة عنها • اننا نلاحظ أن المسرحيات اليونانية التى تحت أيدينا الآن ترينا أنها كانت تحدث غالبا فى مكان واحد ، ولكن هناك أيضا بعض المسرحيات لايشيل وأرستوفان كانت تتخطى هذه الوحدة المكانية •• اما بالنسبة لوحدة الزمان فان أرسطو قد لاحظ أن التراجيديا اليونانية كانت تضطر قدر المستطاع أن تدوم مدة دورة شمسية يريد يوما كاملا – أو أن تتجاوز ذلك بقليل وأرسطو هنا انما يقرر واقعا ولا يضع قانونا • والذين اعتمدوا على حجة

المطابقة بين الدراما والواقع فاتهم أننا اذا قبلنا أن تكون المدة التى تستغرقها الدراما أثنـاء التمثيل وهى لا تجاوز الساعتين معبرة عن أربع وعشرين ساعة فى الواقع الخارجى، نقول اذا قبلنا ذلك فما الذى يمنع منطقيا من اطالة هـذا الوقت الحقيقى أكثر من ساعات اليوم الواحـد • ويختتم « لابيه فينس » كلامه بقوله : ان المسرح كالتاريخ وكفن الرسم • فالتاريخ يجعلنا من فصل الى آخر نقضى السنين والمسافات • ويصور لنا الرسم على قطعة قماش لا تتجاوز مساحتها بضع سنتمرات مناظر بعضها قريب وبعضها يكاد يتلاشى فى الأفق البعيد •

على كل حال ان قاعدة الوحدات الثلاث كانت دائما مثار نقد وخلاف • ولقد أخذ كل مؤلف درامى يدافع عن موقفه فى مقدمة عمله ، وحاول كل منهم أن يجـد تعريفا جديدا للكوميديا والتراجى ـ كوميك •

ولقد ذهب بعضهم ومنهم « لاجوس اجرى » Lajos Egri

ـ (مؤلف مسرحى معاصر ، مجرى الأصـــل ، يعيش فى الولايات المتحدة الأمريكية وصـــاحب كتاب « فن كتابة المسرحية »ترجمة المرحوم«درينى خشبة» ـمذهبا يذكرنا بموقف « كورنى » فى مسرحية «هوراس» ، اذ يقــول :

ذهب أرسطو الى أن أهم ما فى التأليف المسرحى كله هو بناء الحوادث • ولـكن أرســـطو تجاهل بذلك أهمية

الشخصية المسرحية ، على حين أن الشخصية هى أهم العوامل فى أى نمط من أنماط الكتابة مهما كان نوعها ٠

ونحن من جانبنا لا نود أن نعقد مقارنة حامية حول الحادث أو الشخصية من حيث الأولوية بالاهتمام ٠ فذلك أمر لا ينبغى أن يكون مبيتا من قبل بوصفه حكما سابقا ٠ ولكن تحدده المواقف المتباينه وظروف المسرحية ٠ وعلى أى حال فان المؤلف الدرامى انما يدير المسرحية عن طريق الحوار ، وتظل مهمته الدرامية منحصرة في الحادث وتحليل الشخصية ٠ ففى طريق الحوادث والصفات المميزة للأشخاص يتمكن المؤلف من وضع الأزمة والنمو بها حتى ينتهى الى حلها : فالأشخاص تتصرف وفق طباعها ودوافعها الخاصة وميولها ومصالحها ، ومن ناحية أخرى فان الأحداث التى هى نتيجة لهذه التصرفات يكون لها أثرها على نفس الأشخاص ٠ ومن هذا التيار المزدوج ومن ذلك التشابك المتوالى بين الفعل ورد الفعل تتكون الأزمة كما يتكون الحل ٠

ولا يوجد الشخص على المسرح ـ كما هو الشأن فى الحياة ـ الا بواسطة أخلاقه الطبيعية ٠ هذه الأخلاق الطبيعية هى التى تكون الشخصية وتعمل على تحديد أوجه الخلاف بين انسان وانسان آخر ٠ ان التكوين الخلقى للفرد هو الذى يصور الشكل الأخلاقى الداخلى ثم يجعله فى حالة من التميز ومن الخصوصية ومن الدوام ، يجعله فى حالة من ذلك كله تساوى نفس الحالة التى يكون عليها شكلنا الخارجى ٠

ويتكون الخلق الطبيعي نتيجة للتركيب الطبيعى والبيئية المحيطة والمعتقدات والتقاليد الخ . ولكن الخلق الطبيعى كما رأيناه عبارة عن شيء أكثر عمقا وأكثر دواما من العادات . ان المقصود من العادات المظهر الخارجى لنوع من الحياة .

والعادات تتغير مع الزمن ، وفى الحق أن الخلق الطبيعى فيه شيء من ذلك ، ولكنه مع هذا أقوى ، فهو لا يشتمل فقط على طريقة العمل بل على طريقة التفكير وطريقة الاحساس . ان العادات موضوع الكوميديا الاجتماعية لأنها تسخر من رذائل العصر وانحرافاته أو من العيوب السطحية فيه ، وهى لذلك مضطرة لأن تجدد مادتها باستمرار ، ونجاحها رهين بالتجديد . أما الكوميديا الأخلاقية التى تتخذ الأخلاق الطبيعية موضوعا لها فعلى النقيض من الأولى لأن موضوعها هو الانسان بما هو كذلك فى كل مكان وزمان بعيوبه المتصلة بطبيعته كالبخل والنفاق الخ .وهذا النوع من الكوميديا يظل فتيا الى غير نهاية . وهذا هو السر فى أننا مازلنا الى الآن نمثل مسرحيات « موليير » كالبخيل وتارتوف ومريض بالوهم وما زلنا الى الآن نعجب بأفلام شارلى شابلن الصامتة على الرغم من أن عهد الأفلام الصامتة وقد ولى ومضى . وقد أخذ بعضهم على «موليير» أنه أسرف كل الاسراف على شخصية « أرباجون» بحيث تبدت كأنها مثقلة بجميع سمات البخل مما لا يحتمله رجل واحد . ولكن هكذا يتطلب التركيز فى الدراما ، وذلك بأن يستغنى عن ذكر عدد من الأشخاص ، ويكتفى بواحد من بينهم

بوصفه نموذجا لفئة أو طبقة من الناس • ثم ان أولئك النقاد الذين ينتقدون أرباجون عند موليير يشبهون القضاة الذين يصدرون أحكامهم خطأ على تمثال أكبر من الشخص الطبيعى له وذلك لأنهم لم يفهموا أن التمثال بوضعه على القاعدة المرتفعة التى يجب أن يشغلها سيتضاءل نتيجة لبعد المسافة إلى النسب العادية التى بين أجزاء الانسان • ان قانون التناسب فى المسرح يتطلب هذه المبالغة فى الأجزاء وهذا الاكثار فى السمات وهذه القوة فى الألوان وهذه الخطوط العريضة العديدة التى ستتضاءل تحت تأثير البعد وسرعة العرض •

وهنا يمكننا أن نسأل هذا السؤال : هل هناك أسلوب درامى خاص ؟ يقول « موليير » ان قاعدة القواعد فى المسرح هى أن نعير الى كل شخص لغته الخاصة التى تناسب طبيعته ومكانته الاجتماعية ، فلكل من الطبقة البرجوازية وطبقة الفلاحين وطبقة الخدم لدى موليير لغتهم الخاصة التى تناسب مكانتهم الاجتماعية : تعبيرات عائلية وأمثلة شعبية الخ • اذن فكتابة المسرحية تتطلب أن تجد لها الألفاظ الملائمة لأشخاص مختلفين اختلافا بينا فى البيئة والمزاج والثقافة والذكاء • ان حقيقة العبقرية الدرامية تكمن فى الموهبة التى تمكن المؤلف من أن ينسى نفسه تماما ويترك لأشخاص مسرحيته الفرصة لكى يتحدثوا بلغتهم الطبيعية ويحيوا حياتهم الخاصة • والأديب الذى يؤلف للمسرح يجب عليه أن يترك جانبا أذواقه

وأفكاره وحتى ما لديه من عقائد لكى يستطيع أن يدخل فى روح أبطاله . يجب عليه كذلك أن يفترض ما لديهم من أفكار واحساسات تتناسب مع مكانتهم الاجتماعية ومن ثم فان النظرة الموضوعية منجهة أخرى شرط أساسى لخلق طراز حقيقى ومتنوع فى نفس الوقت .

ويقول « اليوت » من هنا يجب أن يكون المؤلف المسرحى مقيدا بنوع الشعر ، وبالمستوى الشعرى الذى يناسب كلا من الأشخاص الذين فى مسرحيته . وهذه الأبيات من الشعر ينبغى أيضا أن تبرر وجودها بتنميتها واحيائها للمواقف التى تقال فيها ، حتى ولو كان الانطلاق بالشعر الرائع موافقا لمن أسند اليه من الشخصيات المسرحية فمن الواجب أن يقنعنا بأنه كان ضروريا للعمل المسرحى فيها ، بل يجب أن يساعدنا على استخلاص ذروة الأزمة الانفعالية من خلال الموقف . قد يقع الكاتب المسرحى فى خطأين :

١ ــ أن يسند أبياتا من الشعر الى شخص لا يصلح لقولها .

٢ ــ أن يسند أبياتا من الشعر الى الشخص المناسب، ولكن من غير أن تكون تلك الأبيات مساعدة على تقدم العمل فى المسرحية ، والمسرحى الذى يتناول أشخاصا هم أقل عددا من الذين يتناولهم القصاص ، والذى لا يستطيع أن يمد فى أعمارهم أكثر من مدى ساعتين أو نحوهما ، هذا

المسرحى يجب أن يشعر شعورا عميقا مع اولئك الأشخاص جميعا • وينبغى له أن يوزع الشعر ويبثه على قدر المجال الذى تسمح به طاقة كل من الأشخاص الوهميين الذين خلقهم • هذه الحاجة الى التوزيع تستلزم بعض التنويع فى الأسلوب الشعرى ليوافق حال الشخص المسند اليه • ومادام أن لأشـــخاص المسرحية حقـوقا على الموقف هى نصيبهم من الشعر ، فالشاعر ملزم بأن يحاول أن يستمد شعره منهم بدلا من أن يفرضه عليهم فرضا • وقد يسند المؤلف الى أشخاص الرواية بالاضافة الى صفاتها الأخرى بعض ما يتميز به هو من صــفات خاصــة ، بعض القــوة أو الضعف ، بعض النزوع الى العنف أو التردد ، بل بعض الشــذوذ الذى يعانيه • يعطى المؤلف شـــيئا من ذاته لأشخاصه ، ويضيف اليوت الى ذلك أنه على يقين أيضا من أن المؤلف قد يقع هو نفسه تحت تأثير الأشــخاص الذين يخلقهم •

يرى فرويد أن الانسان طالما كان يكتب ويكظم فى عقله البــاطن الكثير من الميول والنزعات التى لا يجرؤ على اعلانها فى المجتمع الذى يعيش فيه ، فانها تصبح كالماء الجوفى فى باطن الأرض أو كالنار تحت الرماد وهى مع اختبائها قوة لا يستهان بها ولها أثرها فى توجيه الانسان عامة والفنان خاصة • ومن نتائج هذا الكبت تكون العقد النفسية التى لا سبيل الى التخلص منها الا بالتنفيس عما يعتلج فى أغوار اللاشعور وهناك أربعة منافذ يمكن للميول

والنزعات المكظومة أن تتحرر من خلالها : أحلام اليقظة ـ أحلام النوم ـ التهييج العصبى ـ الانتاج الفنى ٠

والذى يهمنا هنا هو المنفذ الرابع أى منفذ الفن ، والفن وسيلة رمزية مشروعة فى أعين الناس ، وهو يمثل نوعا من التسامى وضربا من التهذيب العقلى للمشاعر الجنسية والنزعات العدوانية ٠ (فرويد ، ليوناردو دافنشى ، لندن ، سنة ١٩٣٢ ، ص ١٢٨) ٠

وعلى ضوء ما سبق حاول ارنست جونز فى دراسته عن (هملت وعقدة أوديب) أن يحلل عملية التأليف المسرحى ، فقال انها تتم بطريق الخلخلة وهى عكس عملية التكثيف التى تجرى فى الأحلام : ففى الحلم نجد أن الشخصية الواحدة تتكشف فيها عدة طبائع تدل فى الحياة الواقعية على عدة نواح أو شخصيات ، بينما فى الدراما يلجأ الكاتب الى تفرقة الصفات المتعددة الموجودة فى شخص واحد فى الحياة الواقعية ، فيرسم لنا عدة شخصيات تمتاز كل منها بصفة من تلك الصفات ٠ وعلى ذلك كان عم هملت يقوم بعملية القضاء على الأب والاستمتاع بالأم ، وكانت أوفيليا بطباعها المخالفة لطباع الملكة تمثل فرار شيكسبير من تعلقه بأمه ، وكان هملت نفسه يمثل الأنا التى أصابها الشلل فعجز عن أن يفعل شيئا نتيجة الصراع الحاد بين الأنا الأعلى وبين عوامل الشعور التى تتعلق بالأم ٠ وهذا هو الفرق بين عملية التأليف المسرحى وأحلام النوم ٠ أما الفرق بين عملية

التأليف وحلم اليقظة فيتحدد في أن كاتب المسرحية يتأمل نفسه كما هي في واقعها على حين ينساب حالم اليقظة في حلمه فيرفع شخصه الى مرتبة البطولة ويقضي على جميع العقبات ويحوذ كل ما حرمه منه الواقع . ومشاركة الجمهور لكاتب المسرحية تختلف عن مشاركة الصديق لصديقه في حلم اليقظة المتبادل ، فمشاركة الصديق إيجابية على حين أن مشاركة الجمهور سلبية . وكاتب المسرحية مضطر الى الوقوف على سطح اللاشعور . وصاحب حلم اليقظة يحقق الجمال في ذاته وداخل نفسه لكن الفنان يحققه خارج ذاته ، فالفن تضحية بالنرجسية . ان العبقرية هي وحدها التي تشهد مكنونات اللاشعور في اليقظة على حين يراها الناس في الأحلام . ان دراسة اللاشعور من الأهمية بمكان من أجل اقامة علم نفس مسرحي ان نشأة علم النفس وتطور العلوم الانسانية في مطلع القرن العشرين ، أديا في الحقيقة الى ظهور مذاهب فنية كالسريالية والرمزية والايحائية والتأثيرية ، ومن ثم ازدهرت الحركة المسرحية وسارت قدما في النصف الأول من القرن العشرين وأضحت في ثوب جديد : فقد ظهر مؤلفون من أمثال « استرندبرج » و «بيرنديللو » وغيرهما أعطوا المسرح تجاربهم وأحلامهم . وقامت ضجة في الدوائر المسرحية عندما ظهر الى الوجود اتجاه اللا معقول على يدي « يونسكو » و « بيكيت » .. ولقد تعرض هذا الاتجاه للهجوم الشديد من كافة الأجنحة الفكرية سواء من اليمين أو من اليسار . وتعلق « أوديت أصلان » على مذهب

اللا معقول يقولها ان الحركة المسرحيـة العالمية أصيبت بصدمة عنيفة بسبب ظهور هذا الاتجاه ، ولوحظ بعده أن ثمة هبوطا فى مسـتوى النص والحبكة ، وحلت فوضى عارمة محل الدراما الأدبية ، وصـار المخرجون يطالبـون بسيناريو الى جانب النص نظرا لما يتسم به الفن الشعرى لدى هؤلاء الكتاب من تشتت لا يحاذى التكنيك المسرحى .

ولقد حـدا الأمر « بأوديت أصلان » الى المنـاداة بمسرح « فاجنر الموسـيقى الراقص ، بغية الخروج من المحنة . فهى تقول بأن الفن المسرحى قـدم لنا نصوصا جديرة بالاعجاب عبر التاريخ مثل تراجيديا « داسين » فى عصر ما بعد النهضة الأوربية وكوميديا « جيرودو » مؤخرا ، ولكن المسرح بهذا الشكل قد قضى على كثير من مقومات الدراما الأخـرى . ولقد أصـبح المسرح بفضل « ريتشارد فاجنر » فنا شـاملا ولكنه ظل مهددا بخطر العودة مرة أخرى الى الفن الدرامى البحت . ان الرقص والموسيقى والشعر ثلاث أخوات ولدت مع مولد العالم . ومنذ أن بدأت هذه السنون الثـلاثة تتشكل فى وحدة عضوية (مثل الأوبرا) فان مزايا ظهور الفن قد أينعت ثمارها . وهذه الفنون الثلاثة بطبيعتهـا غير منفصلة أو بالأحرى غير قابلة الانفصال ، فهى بالحقيقة متصلة أبدا ، وانفصالهـا معنـاه تحطيم « الدائرة الفنية » . وهـذه الأخوات الثلاث يربط بينها جميعا التعاطف والحب وهى متحدة اتحادا حيويا بالحس والروح الى درجة أن انفصال

أية واحدة منها عن زميلتيها انما يؤدى الى أن تصبح عديمة الحركة وجامدة • ومن ثم لن يكون فى امكانها ان تحيا الاحياة صناعية •

أما أنصار الفلسفة الماركسية فقد أنحوا باللائمة على مذهب اللا معقول لأنه يحيل الحياة الى وهم باطل فاقد المغزى ، ويعتبر أى كفاح من أجل مستقبل أفضل هو من ثم عديم الجدوى ، ويطرح من جديد مشـــكلة الحتمية ويذهب الى حد الطعن فى سلامة المبدأ الجبرى ، وزعزعة الثقة فى موضوعية العلم والعالم الخارجى •

ولكننا اذا اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعى هو السمة المميزة للواقعية فى الفن فيجب ألا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجى الموجود بشـــكل مســتقل عن وعينا • فالشىء الموجود بشـــكل مســتقل عن وعينا هو المادة • أما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التى يمكن أن يدخل فيها الانســان بقدرته على التجربــة والفهم • ان التعبير الفنى ليس هــو الطبيعة المستقلة عن شخص الفنان ، وانما هو الطبيعة من خلال احساساته ، ومن خلال تجربته الخاصة • وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسى يســـتطيع ادراك العالم الخارجى بل هو أيضا انسان ينتمى الى عصر معين وطبقة محدودة وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشــــخصيته المستقلة ،ولهذه كلها دورها فى تحديد الأسلوب الذى يرى به ويعانى • انها جميعا تشترك فى خلق واقع أكبر

بكثير من مجموعة الأشياء التى يمكن أن توزن أو تحسب
أو تقاس . ان هذا الواقع تحدده نظرة الفنان الفردية او
الجماعية معا ، والواقع فى شموله هو مجموع العلاقات
بين الذات والموضوع لا ماضيا فحسب بل مستقبلا
أيضا ، لا أحداثا فحسب بل وتجارب ذاتيه وأحلاما
ومخاوف كذلك . ان العمل الفنى يجمع بين الواقع
والخيال ، ويوحد بين الذات والموضوع .

الفصل الرابع

سيكولوچية الممثل

يتحدث الممثلون والمغنون والراقصون والموسيقيون طواعية واختيارا عن مواهبهم وهم يشعرون فى قرارة أنفسهم أنه كان مفروضا عليهم من وراء الغيب أن يحتلوا المكان الذى احتلوه وأن يقوموا بأداء فنونهم التى يقومون بأدائها .

أولئك الذين ولدوا لكى يصبحوا ممثلين يخضعون لوحى العبقرية التى هبطت عليهم دون أن يسألوا النصيح من أى انسان كان . هذا ما أكده « لنكان » عام ١٧٧٧ وقيل فى هذا المعنى أن ممثلا ألمانيا من جيل لاحق كان يقول فى عام ١٧٩٠ لرجل حائر : « بما أنك تسألنى عما اذا كان يلزمك أن تختار فانى أقول لك : انه ليس فى وسعك الاختيار . ان هذه المهنة (مهنة التمثيل) لها جزء يسير من فطرة الاحساس الدينى لأن أحد ممثلى التراجيديا يتصور

أن الصعود على خشبة المسرح هو أشبه شيء بالدخول الى محراب » .

انه لكي يـكون التمثيل كاملا ينبغي أن يكون الجد شعاره . أما الاهتمـام بالأداء السليم فضرورة قصـوى . ويقول « ديدرو » ان عدم وفاء الممثل نحو فنه وعدم اخلاصه في أداء دوره على المسرح يكون شيئا مستغربا منه وتهاونا مذموما . ويعلق النقاد على هذا بأن هذه الظاهرة لا تعدو أن تكون مسألة شخصية متروكة لضمير الممثل . ولكن « ديدرو » يصنع من هذه النقطة قضية فلسفية كبرى ..!! ويلخص « جون دولمان » قصة هذه القضية فى كتابه فن التمثيل الذى ظهر في نيويورك سنة ١٩٤٩ طارحا هـذا السؤال : هل يحس الممثل حقيقة بدوره ؟ ! ويعلق على ذلك بقوله : اننا بهذا السؤال سنواجه المشكلة التى ظل عالم المسرح يناقشها زهاء قرن ونصف : هل ينبغى على الممثل أن يحس دوره وينفعل به ، أو يجب أن يلعب دوره بمعزل عن الحساسية والانفعال ، ثم أيهمـا أبلغ فى التأثير على الناس؟ ؟ وأول من وضع هذا السؤال بهذه الصورة الصريحة هـو الفيلسوف الفرنسى ديدرو Diderot فى كتابه « المستغرب فى فن الممثل » Paradox sur le Comédien الذى نشره سنة ١٧٧٠ . ولقـد نمت المشكلة وتطورت على مر السـنين والأعوام فكتب فى نفس الموضـوع الأسـتاذ « وليم آرشر » William Archer حين نشر كتابه « الأقنعة أو الوجوه » Masks or faces ولقـد نفدت جميع نسخ هذا الكتاب حتى أصبح من العسير الحصول

عليه • فى كتاب « فن اخراج المسرحية » لخصت المناقشة التى أدارها « وليم أرشر » فى كتابه السالف الذكر • وسنحاول هنا أن نوجز النقطة الهامة التى دار حولها الجدال •

يقول « ديدرو » : ان الممثل كأى فنان آخر مخلوق قوى الملاحظة دقيق النظرات له قدرة كبيرة على دراسة الأنماط الانسانية وتقليدها عندما يحتاج الأمر الى تقليد احداها • وقدرة الممثل على التقليد تستلزم أن تكون الطبيعة قد حرمته من الشخصية لأنه لكى يمثل كل الشخصيات لابد من أن تكون الطبيعة قد حرمته منها • وان الأمر لا يعدو أن يكون تقليدا صرفا اما لصور متواضعة أو لصور رفيعة رسمها الممثل لشخصياته فى مخيلته •

وهذا الكلام فى جملته وتفصيله سليم لا غبار عليه • فالممثل انسان قوى الملاحظة وله قدرة فائقة على التقليد • الا أن « ديدرو » عاد فقال : ان احساس الممثل الذى يؤديه لا يجعل منه الا ممثلا فاشلا ، وعلى العكس من ذلك فان انعدام الحساسية هو الذى يخلق أبرع الممثلين • ولو كان هذا الممثل يشعر حقيقة بما يقول أكان يمكن أن يفكر فى القاء نظرة على الصالة ؛ أو فى توجيه ابتسامة الى الكواليس؛ وهذه الممثلة أكان يتأتى أن تتبادل النظرات والايماءات مع عشيقها الجالس فى صفوف المتفرجين • وهذا الممثل الذى كان يقتضيه دوره أن يهبط الى قبر أبيه حيث ينزع أمه ثم يخرج زائغ العينين منفوش الشعر دامى اليدين يهز الرعب كيانه حتى يلقى القشعريرة والرعب فى قلوب الجماهير ؛ مع ذلك فهذا الممثل يزيح من طريقه باحدى قدميه

في اتجاه الكواليس قرطا من الماس قد سقط من احدى الممثلات .

ان دموع الممثل تهبط عليه من رأسه بينما تصعد دموع الرجل الحساس من قلبه ، ان الأحشاء هى التى تزلزل رأس من يتمتع بالحساسية بينما رأس الممثل هى التى تجرك أحشاء حركة دقيقة عابرة . فعندما تقص علينا قصة مروعة ينضغط الرأس قليلا قليلا وتتحرك الأحشاء رويدا رويدا ثم تنساب الدموع أى أن الإدراك يسبق الآثار السيكلوفسيولوجية للانفعال ؛ وهذا عكس ما يحدث اذا وقع نظرنا فعلا على حادث فاجع فان الاحساس بالشيء وادراكه والأثر المترتب عليهما تتداخل كلها وتمتزج وفى لحظة خاطفة تتحرك الأحشاء وتطير العقول وتنبعث صرخة أو إنة ثم تنهمر العبرات . ألا ترى أن حركات الممثلين التى يعبرون بها عن الانفعالات انما هى حركات مرسومة مقدما وضعت لها حدود خاصة وأشكال معينة لا يجب أن تتجاوزها . أفيمكن أن يكون مثل هذا التعبير صادقا ؟ !

ان الممثلين لا يبدءون فى اتقان أدوارهم وحسن التعاون فيما بينهم الا بعد أن يكون التعب والاجهاد قد نالا منهم لكثرة التدريبات اليومية المتتالية ، والا بعد أن يكون شعورهم بالشخصية التى يؤدونها قد انشلم أو انعدم . ثم كيف يتأتى أن يجيد الممثل أداء دوره خلال ليال كثيرة بنفس المستوى ؟ أيمكن أن يحس فى كل ليلة نفس الاحساس حتى يتمكن من تمثيله بنفس الاجادة ؟ !

يجب على الممثل أن يمارس التمثيل بمعزل عن الانفعال ... ان الاحساس العميق يصنع الممثلين المتوسطين والاحساس المتوسط يصنع الممثلين الضعاف. بينما انعدام الاحساس يصنع الممثل العظيم .

ويعقب « جون دولمان » على مذهب « ديدرو » قائلا انه لا جدال فى أن هذه النظرية لن تؤخذ اليوم على محمل الجد . ونحن انما نذكرها بعد أن دافع عنها « كونستان كوكلين » Constant Coquelin فى كتابه « الفن والممثل » L'art et le Comédien الذى نشر بين عام ١٨٨٠ وعام ١٨٨١ ولم يشر فى كتابه الى ديدرو » اطلاقا وان كان قد دافع عن نظريته . وهو على أى حال أكثر اعتدالا من « ديدرو » .

ذهب « كوكلين » الى أن التمثيل فن له طبيعته التى تميزه عن الواقع أو الحقيقة Reality ولتحقيق عملية الابداع الايحائى ينبغى على الممثل أن يكون سيد نفسه وهو فى غمرة العواطف الجارفة والأحداث المروعة أثناء قيامه بدوره الذى يمثله وأن يظل ممسكا بنفسه حتى يتمكن من السيطرة على مجرى حوادث المسرحية ، وحتى يتيسر له تحريك غيره من الممثلين . فهو لم يذهب مذهب «ديدرو» فى الاغضاء عن الاحساس والانفعال ، ولكنه فى الوقت نفسه لم يدعنا الى التعويل عليهما فى الأداء التمثيلى فهو يشترط لكى يكون الفنان ممثلا أن يسيطر على نفسه بحيث

يكون سيدا لها فيحدد حتى أحاسيسه التى لم يمارسها ولن يمارسها والتى لا تسمح طبيعتها بالممارسة . لقد صدق « وليم آرشر » حين قال : ان الممثلين يمارسون نوعا من الشعور المزدوج Consciousness على المسرح فقد يبكون فى الوقت الذى يضحكون فيه على نكتة قيلت فى الكواليس .

والرأى عندنا هو أن قول « كونستان كوكلين » فيما ينبغى أن يكون عليه الممثل من السيادة على نفسه والسيطرة على الموقف المسرحى ؛ وما ذهب اليه « وليم آرشر » William Archer من أن الممثلين يمارسون نوعا من الشعور المزدوج فيه الكفاية فى الرد على « ديدرو » الذى يبدو لنا وكأنه توهم أن الحساسية عبارة عن انفعال متناه فى الحدة تصحبه الفوضى الذهنية والجسدية مما يطيح بالمسرحية ويحرم الفنان من ملكاته . فكأن عطيل عنده اذا كان صادق الاحساس فيما هو بصدده ، فقد لزمه أن يقتل ديدمونه على المسرح .. وان لم يفعل أعتبر هذا شيئا مستغربا منه ! !

كذلك نستطيع أن نؤكد أنه لا يوجد أدنى تضاد بين التعبير عن انفعال صادق وبين يقظة العقل الواعى أو رقابته، فمن الثابت أنه من الممكن أن توجد بعض المحسوسات لا شعوريا وسط مجرى شعورنا بغيرها من المحسوسات ؛ والمثل قديم لعامل الطاحونة الذى ينصرف بكل حواسه

وكل انتباهه الى أعماله الأخرى ، تاركا الطاحونة تدور دون أن يلقى اليها بالا ودون أن يشعر بوجودها طالما هى دائمة الحركة حتى اذا توقفت عن حركتها فجأة شعر بتوقفها مما يثبت أن صوتها كان موجودا في ركن من شعوره أى فى هامش شعوره دون أن يدرك ذلك ادراكا يقظا ؛ وعلى هذا فليس من المستغرب أن يعالج الممثل بعض الأمور أثناء توجهه بكامل شعوره الى الشخصية التى يؤديها بناء على اشارة تأتيه من عقله الباطن لأن علاجه لهذه الأمور سيكون علاجا لا شعوريا ؛ وخاصة لأنه بطول مرانه على الحركة أثناء التدريبات الطويلة السابقة للتمثيل قد اكتسب عادة التحرك أوتوماتيكيا دون أن يشغله ذلك عن منح كامل شعوره لما يقوم به من أدوار •

ومن الشروط التى تجعل الممثل فنانا عظيما صدق الانفعال فهو لازم لزوم الصدق فى التعبير • يقول « جون دولمان » (فن التمثيل ، نيويورك ، سنة ١٩٤٩ ، ص ٤٠ ــ ٤٢) : « يعتمد المسرح فى الغالب على العمليات الانفعالية أكثر من اعتماده على العمليات العقلية » ولقد قامت مناقشات حول التمثيل الانفعالى Emotional Acting انتهت الى التصريح بأن كل تمثيل ممتاز هو فى صميمه تمثيل انفعالى • بل لقد ذهب بعضهم الى القول ان عبارة « تمثيل انفعالى » هى من قبيل تحصيل الحاصل ؛ لأن التمثيل اذا لم يكن انفعاليا لم يعد تمثيلا • وتوجد بالطبع عدة مسرحيات أو مشاهد من مسرحيات لجأت الى الصياغة

العقلية • وبالمقارنة لاحظنا أنه يوجـد الكثير من الممثلين والمؤلفين والمخرجين قد عولوا على الطرائق العقلية •

يقول « بريخت» :« لاأحب للمسرحيات أن تحتوى على تلك النغمات المؤسية المحركة للأشجان ؛ بل لا بد لهـا تكون مقنعة كالأدلة التى نسمعها فى قاعة المحكمة ، فالشىء الأساسى هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل الى اتخاذ قرار ، لأن هذا هو الذى يدرب ذهنه ، أما أى غبى أو أحمق فيعرف كيف يشعر بالحزن وكيف يشاطر الناس الأحزان » •

تلك هى نظرية بريخت فى المسرح الذهنى التى تختلف عن نظرية « التطهير » عند أرسطو ، فبعد أن كانت غاية المأساة تطهير النفس باثارة انفعالى الخوف والشفقة ؛أصبحت غايتها حمل المشاهد على اتخاذ قرارات بعد أن تعرى الواقع أمامه ورآه عـلى حقيقته ، وهى كذلك التى جعلت المتفرج يواجه الأحداث بعد أن كان يندمج فيها ؛ ويدرسها بعـد أن كان يعيشها ؛ ويحكم عليها بعد أن كان ينفعل بها • لذلك كان يفضـل « بريخت » الصـدام بين الأحـكام العقلية ؛ والصراع بين الأقيسة المنطقية والكشف الواعى عما هو غبى وزائف لا الكشف العاطفى عما هو سقيم وردىء • ويهدف بريخت ــ بوصفه اشتراكيا ــ من جراء ذلك كله الى التغيير الذى يراه بديلا للتطهير ، فلا بد من ترك المتفرج وفى نفسه بذور التغيير التى ينبغى أن تنمو بعد ذلك خارج المسرح •

ويـذهب « جوردن كريج » فى كتـابه « فى الفن المسرحى » (ترجمة المرحوم • درينى خشبة ص ٣٢ ــ ٣٥)

الى أنه لا بد من الدرس العميق لأن الطبيعة لا تمدنا وحدها بكل مايصلح لخلق الأعمال الفنية ، فليس يكفى للممثل الذى يريد أداء دور « عطيــل » أن تكون له طبيعة خصبة فحسب ؛ بل لا بد أن يكون ذا بصيرة تهديه الى ما ينبغى ابرازه ، وذالب يسترشد به فى طريقة ما يريد أن يعرضه علينا • ولهذا كان الممثل النموذجى هو ذلك الرجل الذى أوتى طبيعة خصبة وعقلا قويا • ان طبيعة الممثل هى كنزه ولكن ذهنه سيمكنه من السيطرة على هذا الكنز الذى يزخر بشتى العواطف والانفعالات وبذلك سوف يتمكن من التعاون معها بشكل مثمر بضبط حريتها ، وخلق نوع من الاعتدال الذى يحفظ لها حرارتها فى نفس الوقت • ولعــل الممثل الحق هو ذاك الذى يستطيع ذهنــه أن يفيض بالحساسية الصحيحة التى تدخرها طبيعته ويكون فى مقدوره أن يرينا رموزا منهــا فــلا ينــدفع ولا يعصف به الغضب فى دور « عطيل » ••• فلا يدير حدقته ولا يشد على يديه لكى يعبر لنا عن غيرته بل يطلب الى ذهنــه أن يسبر غور الأعماق باحثا ومنقبا عن كل ما هو مستقر هناك ••• ثم يتجه بعد هــذا الى عالم آخر هو عــالم التصور ؛ حيث يصنع رموزا ذهنية خاصة يستطيع أن يظهر بها عواطفه بجلاء وان لم يعرضها عارية • ويجب على الممثل أن يتعود عادة مفيدة وهى أن يفكر فى الموضوع ثم يتكلم بما كان يفكر فيه• وذلك حتى فى الأعمال البســـيطة مثل قيامه بفتح باب غرفة مثلا اذ يجب أن يفكر فى أنه سيفتح الباب ثم يجعل ذلك يظهر فى عينيه اللتين هما مرآة الفكر وذلك بنظرة الى الباب •

ان الممثل لن ينفعل بدوره الا اذا أحسن فهمه ، وعلى الممثل أن يسيطر بعقله على عضلات وجهه بقدر الامكان ؛ وذلك لأن السيطرة الكاملة على تعبيرات الوجه تبدو مستحيلة ٠

ولكن على الرغم من آراء «بريخت» و « كريج »؛فما زال الرأى السائد أن الاتجاه المسرحى السليم هو الاتجاه الانفعالى ٠ فان أغلب اللحظات العظيمة فيما يرى « جون دولمان » هى لحظات الاستجابة العاطفية ٠ لذلك فمن الحكمة أن يعير الممثل دراسة الانفعال كل اهتمام ٠

يقول « جون دولمان » : لم يتفق السيكلوجيون على تعريف الانفعال فقد عرف بعضهم الانفعال بأنه تحقق دوافع معينة داخل الشعور Consciousness على حين أنكر آخرون أو تجاهلوا أهمية الانفعال فوصفوه بأنه مجرد نشاط دافع ٠ بينما ذهب فريق ثالث الى أن الانفعال حالة عقلية مرتبطة فى الكثير أو القليل بأعراض حشوية visceral symptoms وعلى ذلك فانهم يقيسون الانفعال بالامتدادات العضلية وافرازات الغدد ؛ أى أنهم يفسرونه تفسيرا فزيائيا ٠ ولقد أثبتت التجارب العملية صحة جميعهذه الآراء ،رغم الخلاف الفلسفى الذى بينها٠ وسنستطيع أن نصل الى تعريف علمى للانفعال ، اذا تاملنا بعض حقائق السلوك الانفعالى فى جميع مراحله ٠ ومن الممكن مثلا أن نحدد التقابل الذى بين السلوك الانفعالى والسلوك العقلى ٠ فالتعريف الأخير ليس مانعا وذلك لأن بعض

السيكلوجيين قد أكدوا أن كلا السلوكين عبارة عن امتداد عضلي ومع ذلك فكل سلوك منهما متميز عن الآخر . ومن الخير بالنسبة للمثل أن يدرس طبيعة الانفعال على ضوء صلته بالغرائز . فمعظم المنبهات الغريزية هي آليات جسمية (مكنزات فزيائية) . وكذلك حينما نستجيب بطريقة غريزية فانما نستجيب بكل قوانا ، لا بأصواتنا أو سواعدنا أو عقولنا فحسب بل بكل أولئك جميعا . ويبتدى هذا عند الأطفال والهمج المتأبدين أكثر منه عند البالغين أو المتحضرين . فالأطفال والبدائيون عندمايفرحون يرتصون ويهللون وحينما يرتاعون يولولون بما في طاقتهم وحين يتكلمون يأتون حركات جسمانية تعينهم على التعبير أو هم يتوهمون أنها تساعدهم على تحديد مايرمون اليه . ولا جدال في أن ثمة انعكاسات غريزية محلية ، مثال ذلك : التلويح باليد لفض الذباب ، أو فرك العينين بالأنامل وهذه الانعكاسات نسبية لأنها خاصة بالأطفال البالغين ولانها تافهة وليست تقوم الا بالعادة . وعلى قدر حيوية الغريزة وضرورتها والدور الذى تلعبه تكون أهمية الاستجابات التى تتعلق بها .

وعلى العكس من هذا حينما نقوم نحن المتحضرين بأى عمل من الأعمال ، فاننا نسلك طريقا آخر . فعندما نستلقى على أحد المقاعد ونستسلم للتفكير ، فاننا لا نكاد نبدى حراكا اللهم الا اذا أردنا أن نربط بين أفكارنا ؛ حينئذ سوف نمسك بقلم صغير وسوف نمارس حركات يدوية

بسيطة .... وكذلك يتجه المتحضرون فى أحكامهم اتجاها معتدلا ورزينا لأنهم يستجيبون لعقولهم لا لعضلاتهم أو أهوائهم .ان المتحضرين يستعيضون على السلوك الغريزى والنشاط الشامل بالسلوك الهادىء والنشاط الجزئى .

هل هذا يذكرنا بفرق مفيد بين السلوكين الانفعالى والعقلى ؟

أظن هذا ... ان السلوك العقلى مكتسب على حين أن السلوك الانفعالى غريزى وفطرى ، وهناك احتمال من أن ينشأ السلوك العقلى عن ضرورة فزيائية فى حين أن السلوك الانفعالى مرتبط برباط وثيق بالغرائز الحيوية فى صراعها البيولوجى من أجل الوجود . اننا عندما نفكر فى أمر ما ؛ فاننا ننهض به أساسا بعقولنا وأذهاننا ، وعندما ننفعل به ننساق وراء مزاجنا وأهوائنا .

وهذا التمييز بين السلوكين سيعود بفوائد جمة على سيكلوجية التمثيل فسيساعدنا على تفهم ما يعنيه الممثل حينما يلعب قطعة يتجلى فيها التمثيل الانفعالى وتتكشف عن استجابة انفعالية عميقة عند الجمهور . ويجب عندما يلعب الممثل قطعة مرحة من التمثيل الانفعالى أن يكشف عما فى نفسه من تصور خيالى للموقف المسرحى وما يتعلق به من عناصر حيوية وما يثيره من رد فعل غريزى ، وما ينطوى عليه من مكنزم جسمى وآخر عقلى ،حينئذ يمكنه أن يقوم بشىء نحو الجمهور وأن يرغمه على أن يشاركه بطريقة ما فى مشاعره وأحاسيسه مشاركة وجدانية . ومن الممكن

أن يقوم التمثيل العقلي ولكن من المتعذر أن يتم هذا بصورة سائدة لأنه يلزم في هذه الحالة أن يكون الجمهور على مستوى رفيع من التحضر والثقافة وأن يكون الممثل بصدد حوار فلسفي مثل رواية « الانسان والانسان الأعلى » لبرناردشو ، وأن يكون المسرح على غرار مسرح الجيب الموجود في مصر .

يقول « ستانسلافسكي » (اعداد الممثل ترجمة محمود مرسي و د. زكي العشماوي ص ١٦١ وأيضاً ص ٢٠٩). ان ما يهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح الممثل في حالة قيامها بدور معين ومدى ايمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعة . اننا لا شأن لنا بالوجود الفعلي للأسباب المحيطة بنا فوق المنصة ، لا شأن لنا بحقيقة العالم المادي ! ذلك العالم الذي لا يفيدنا الا بقدر ما يهيئه لنا من الخلفية التي تعمل أمامها مشاعرنا .

ويصيح « ستانسلافسكي » قائلا : « حاولوا دائما أن تبدأوا عملكم بجعله من داخل أنفسكم في كل الأجزاء الحقيقية والأجزاء التخيلية للمسرحية ولمناظرها . بثوا الحياة في جميع الظروف والأفعال المتخيلة حتى ترضوا احساسكم بالصدق فيما تمثلون ، وحتى توقظوا في أعماقكم الاحساس بالايمان بأن مشاعركم هي مشاعر واقعية . وهذه العملية هي التي نسميها « تبريرا للدور » . أي محاولة اقناع أنفسنا واقناع الجمهور بأن ما نفعل هو حقيقة وليس تمثيلا » .

نعم ان كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه ولزملائه وللجمهور • يجب أن نؤمن بأن كل ما يعانيه الممثل عـلى خشبة المسرح من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية ، واذا كان ذلك كذلك ، وكان الانفعال والاحساس والعاطفة الحية من أهم الأدوات الوظيفية للممثل حينما يواجه تجربة التعبير على المسرح ، فلا بد اذن من أن تكون الطبيعة قد وهبته قـوة الملاحظــة ، ونوعـا من « الذاكرة » التى يطلق عليهـا « ستانسلافسكى » اسم « الذاكرة الانفعالية » تلك الذاكرة التى تجعلك تعيش من جديد المشاعر التى انتابتك • فاذا كانت الذاكرة البصرية تستطيع استحضار صور باطنة لاشخاص أو أماكن أو أشـياء عفى عليهـا النسيان ، فان ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث فى نفسك المشاعر التى خالجتك من قبل • اذا كان من الممكن أن تتضرج وجناتك أو أن يشحب وجهك حينما تستذكر تجربة مرت بك ، ومادمت لا تزال تخشى أن تستذكر حادثة مؤلمة معينــة فاننا نستطيع أن نستنتج أنك تتمتع بذاكرة انفعاليـة ولكنها ليست مدربة بالقدر الكافى الذى يجعلها تستطيع أن تخرج ظافرة عند ظهورك على المسرح • ان قوة الملاحظة والذاكرة الانفعالية تمكنان الممثل من أن يحتجز فى ذاكرته أو يحفظ فى عقله الباطن نمـاذج كثيرة من الشخصيات الانسانيـة التى يراها وضروبا عديدة من العواطف التى تمر به والتى تبرز الى عقله الواعى بمجرد اتصاله الأول بالشخصية التى يؤديها أى بمجرد « القراءة الأولى » •

ولكن هناك بعض الأحاسيس التى لم يمارسها الممثل فى حياته ، ولن يمارسها فى يوم من الأيام ومع ذلك يؤديها خير أداء • فما مرجع هذا ؟ ! مرجع هذا فى الواقع الى الخيال imagination بيد أنه ينبغى ألا يتخذ هذا مطعنا فى تقديرنا لاحساس الممثل بدوره كما ذهب الى ذلك « ديدرو » فى كتابه « المستغرب فى فن الممثل » • وذلك لأن الخيال كما يقول «جون دولمان» ليس خلقا خالصا وليس وجودا من العدم بل ان عناصره ومقوماته هى انطباعات حسيه مارسناها ثم شكلناها بعد ذلك فى أوضاع مختلفة • ان الأفكار مثل المادة والطاقة سواء بسواء ؛ ان تفترق حينا فلن تلبث أن تلتقى وتتداخل أحيانا • ان الجديد علينا ليس الأفكار لكن الأشكال والقوالب التى تصب فيها • واذا كان ذلك كذلك فمادة التخيل مستمدة من أعماق الانسان وأحاسيسه اللاشعورية • وبواسطة الخيال يستطيع الممثل أن يصوغ الانفعالات التى لم يمارسها شخصيا وانما شاهد ممارسة الغير لها فاحتجزها فى عقله الباطن ثم دعاها الى الظهور عند الحاجة اليها لمعالجتها على المسرح •

ومن الشروط التى تجعل من الممثل فنانا عبقريا ، التلقائية والوحى اللذان لا بد أن يتمتع بهما الفنان واللذان كثيرا ما يمدان الفنان بما لم يكن يدخل له فى حساب أو يخطر له على بال ؛ وما معظم لمحات العبقرية الا نتيجة لهذين العاملين ولا يمكن للممثل أن يهبط عليه الوحى أوأن يستسلم للأداء التلقائى الا اذا كان على مشارف العقل

الباطن كما يقول « ستانسلافسكى » . فمن العـــدل أن نقرر أن العلاقة بين المهارة الفنية وبين حـــــالة الابداع اللاشعوريةهى نفس العلاقة القائمة بينقواعد اللغة والشعر .
ويذكر « ستانسلافسكى » بعض الوسائل التى تجعل الممثل يقترب من العقل الباطن ، ومنها أنه على الممثل أن يؤمن حقا بالحادث التلقائى ؛ أو بالأحرى الحادث الذى يقع منذات نفسه دون أن يرد فى خطة الاخراج ، وأن يستخدمه فى دوره ، فان هذا سوف يساعده بلا شك ، لأنه سوف يهديه الى الطريق المؤدى الى مشارف العقل الباطن . ان أمثال هذه الأحداث العارضة تحملنا حملا على التحول من التصنيع الى الصدق ؛ بل ان لحظة واحدة من تلك اللحظات يمكن أن توجه البقية من الدور الوجهة الصحيحة .

وهناك وسيلة أخرى للاقتراب من العقل الباطن وهى الاسترخاء فعلى الممثل أن يبدأ بالاسترخاء أولا وقبل كل شىء ؛ وأن يجلس فى وضع مريح وأن يحافظ على هدوئه وأن يوفر لنفسه الطمأنينة الكاملة كما لو كان فى بيتـــه تماما لا على المسرح . وفى هذه الحالة يستطيع الممثل أن يستلهم اللاشعور بوصفه مصدرا للإبداع الفنى . وأن يكون فى كل تصرفاته طبيعيا وأصيلا كما لو كان وحـــده وليس أمام الجمهور .

ان أكبر كارثة تداهم الممثل فى فنه هو التوتر المشدود والتقلص العضلى وعندما تكون طبيعته الداخليـــة أسيرة لهذا التوتر فان تطور العمليات اللاشعورية لا يمكن أن يتم بطريقة سوية ، ومن ثم فلا بد من تحقيق الحرية الداخليـــة

والاسترخاء الجسمانى ؛ والتغلب على ذلك الانتباه المشدود المتـوتر ٠

اننا نسلم بما تقرره مدارس التحليل النفسى من أن اللاشعور هو المعين الذى لا ينضب لكل عمليـات الخلق الفنى ٠ فالممثل يستعين على أداء دوره بما فى خفايا عقله الباطن من تجارب ومواقف ومشاعر مرت عليه فى حياته اليومية ـ سواء فى الحياة أم فى المسرح ـ لا تلبث أن تتداعى كلها وتبرز الى عقله الواعى ، لمـا لها من صـلة انسانيـة بالشخصية التى يؤديهـا ؛ فتعينه بذلك عـلى الاحساس بدوره وحسن تأديته ، وبذلك يمكن القول ان « النص » يتوقف نجاحه واسهامه فى التعبير على مدى قدرته هـو وغيره من عنـاصر المسرحيـــة على نبش مخزن ذكريات الممثل ، واستدراج ماينطوى عليه عقله الباطن من مضامين ، والا صار باردا لا حياة فيه ٠ ولهذا يلجأ بعض الممثلين الى التأليف حينما يفتقدون « النص » المناسب فى هذا المقام ٠

ان الفن عند « فرويد » يمتل نوعا من التسامى وضربا من التهذيب العقلى للمشاعر الجنسية والعدوانية ٠ فالدافع الجنسى عنده مزود بالقدرة على أن يستبدل بهدفه القريب أهدافا أخرى تمتاز بأنها أرفع قيمة وبأنها غير جنسية ٠ وذلك مـا أراد « فرويد » أن ينبه اليـه فى كتـابه عن « ليوناردو دافنشى » أن أعمال الفنان تنفس عن رغبـاته الجنسية » ٠

ان الآليات التى تسهم فى عملية الابداع الفنى تنطوى

على خصائص شبيهة بالتى تكمن وراء عمليات ذهنية كالأحلام فى النوم واليقظة ، والأعراض العصابية . ذلك أن « اللاشعور » هو الأساس الذى تقوم عليه هذه الظواهر جميعا . وتؤكد جميع مدارس التحليل النفسى أهمية « اللاشعور » فى عمليات الخلق والابداع : فيرى « آدلر » أن النبوغ الفنى شكل رائع من أشكال التعاون مع المجتمع، وهو حصيلة الكفاح فى سبيل التعويض عن الشعوربالنقص نتيجة قصور عضوى قد ينتاب الانسان منذ طفولته .

ويعد « هانزساكس » صاحب كتاب « اللاشعور الخلاق » العمل الفنى « حلم يقظة اجتماعيا » . وعنده أن « حلم اليقظة » هو نتيجة حتمية للشعور بالخطيئة ولكنه فى الوقت نفسه منفس للخلاص من الألم ؛ وعلى ذلك تستطيع أن تقول بأن الممثل كأى فنان آخر يعانى صراعا بين الرغبة فى « المحرم » والشعور بالخطيئة ؛ لكنه يستطيع الخروج من هذا الصراع بالاشتراك مع الجمهور فى حلم اليقظة الاجتماعى الذى نسميه بالنشاط الفنى . فالممثل ينظر الى اعجاب الجمهور على أنه صفح عن الهوى والذنب ، وبذلك يبلغ الخلاص من الشعور بالخطيئة . وقد قال « أرسطو » أن الفن يهدف الى التطهير ، ويذهب «شوبنهور» الى أن الفن يدعو الى السلام . أو ان شئت أنت فقل انه يرمى الى الصفح عن الزلات والسقطات .

أما « يونج » فقد صرح بأن الفن ضرب من التصوف وعنده أن العبقرية هى التى تشهد المعانى اللاشعورية فى

اليقظة على حين يراها الناس العاديون أثناء النوم • وادراك العمليات اللاشعورية لا يكون الا عن طريق العيان أو الحدس وهو عبارة عن ادراك فكرى وجدانى الا أنه لا ينطوى على أى عنصر ارادى ، ولذلك يعزل « يونج » عملية الابداع الفنى عن العمليات الارادية • ويربط « يونج » بين انجاز عملية الابداع الفنى وبين انسحاب « الليبيدو » (مبدأ اللذة) من العالم الخارجى ، فهو ينسحب ليرتد الى داخل الذات فيثير الصور اللاشعورية التى تصبح كالدوامة فى عنفها واضطرابها • ويتلخص عمل الفنان فى صب هذه الدوامة فى قالب محدود هو الرمز ؛ فالرمز اسقاط أى تحويل هذه العملية النفسية الى موضوع خارجى •

ويحلو للبعض أن يربط بين الفنان والذهانى (المجنون) وتلك نتيجة منطقية لنظرية تعد الفن فرارا من الحياة • ونحن نعلم أن الممثل بحكم فنه وصناعته ينسلخ دائما فى شخصيته الاجتماعية التى يعيش بها بين الناس ليندمج فى شخصية أخرى ؛ اذا فالمجنون والممثل كلاهما يفر من الحياة • ويربط « فرويد » بين الفنان والعصابى فكلاهما أيضا يغالى فى تقدير قيمة « العمليات النفسية » من حيث هى مضادة للواقع • ويرى بعضهم أن الممثل يعانى من حالة معينة هى تعدد الشخصية أو ازدواجها ، وقد يكون مصدرها هو عدم اجتياز الفرد لجميع مراحل النمو النفسى أى عدم بلوغه المرحلة التناسلية ووقوفه عند المرحلة الفمية أو المرحلة الاستية أو المرحلة القضيبية

وحدوث ما يعرف بالتثبيت ؛ وهذا هو الذى يعطيه القدرة على التقليد ٠

وفى تقديرنا أن الممثل ليس مجنونا وليس عصابيا ولا حالم يقظه ولا حالما يغط فى نومه ولا كذلك متصوفا . وذلك لأن أهم ما يميز العمل الفنى عن أحلام الليل وهلوسة الذهانى والعصابى وشطحات المتصوف هو أن هذه التجارب النفسية تجارب ذاتية على حين أن الفن تجربة ذاتية وموضوعية أيضا لأنه تجربة اجتماعية ، بدليل أن الناس فى استطاعتهم أن يشاركوا فيه : فالممثل فى مقدوره أن يثير فى كل سامع نفس الانفعالات التى يمارسها على المسرح ؛ ولا عجب ان رأينا الجمهور ينساق الى جميع ألوان المشاركة الوجدانية فتغمره موجة من الحماسة والتصفيق، وسر تأثر الجمهور هو أن معظم الأحاسيس تأتى متشابهة عند الجميع ٠ ثم ان المشاركة التى يشاركها الجمهور للممثل تختلف عن مشاركة الصديق لصديقه فى حلم اليقظة المتبادل ، فمشاركة الصديق ايجابية على حين أن مشاركة الجمهور سلبية ٠ ثم ان صاحب حلم اليقظة يحقق الجمال فى نفسه وداخل ذاته ، على حين أن الممثل يحقق الجمال خارج ذاته ٠ وفى هذا يقول «هانزساكس» ان عمل الفنان هو تضحية بالنرجسية ٠ أما أهم ما يميز الممثل عن المجنون فهو أن الممثل يجعل دائما من عقله الواعى رقيبا على شخصيته المنتحلة ؛ هذا بالاضافة الى أنه يهرب من الواقع ليعود اليه ؛فهو يجعل من الهروب عودة اذ

يجعل منه عمـــلا فنيا اجتماعيا . أما قولهم بأن «الممثل» كائن يعاني من القصور النفسي ومن حالة التثبيت فقول مرفوض وذلك لأن الممثل انما يهدف من وراء جميع محاولاته الفنية الى تحقيق اعتبارات اجتماعية ؛ وهـذ هو أكمـل مراحل اللذة وأنضـــجها وأكثرها ســـواء من الوجهة السيكلوجية .. هذه هي سيكلوجية الممثل ؛ وهي ذات أثر بالغ على فنه وعلى سيكلوجية التمثيل . ومن ثم فعليه أن يتدرب دائما على محاولة الاقتراب من العقل الباطن أثناء قيامه بدوره ؛ ويجب أن يؤدي دوره على هذا الأســاس . والا فلماذا يظهر الأطفال الذين يمثلون في الســينما أو على المسرح طبيعيين في تمثيلهم ؟ والجواب لأنهم لم يتعلموا كيف يخفون ما يشعرون به ، فهم يمثلون ما يفكرون به في الحال ؛ وهذه هي التلقائية المطلوبة حينما يكون الفنان على مشارف العقل الباطن ولكن هذا يجرنا الى طـــرح السؤال الآتي من جديد : هل ينبغي على الممثل أن يكون طبيعيا في أدائه ؟

يقول « جيمس أجيت » في كتابه « المسرح المعاصر » الذي صدر في لندن سنة ١٩٤٤ ص ١١ : ان هناك اتجاهين: اتجـاه طبيعي (ستنسلافسكي) وآخر فـوق الطبيعـة (كريج) وهو يوافق عـلى أن جميع الممثلين في روســيا طبيعيون وعلى سجيتهم وأن الطريقة التي كان يمثل بهـا « ستانسلافسكي » دور « هاملت » تختلف كلية عن طريقة الانجليز . ويعتقد « جيمس أجيت » أن الأسلوب الطبيعي

هو الطريقة المثلى وهو يطالب الممثل بأن يتجنب الحركات
غير اللازمة أو الحركات المفتعلة التى من شأنها أن تفوت
عليه التأثير المطلوب • ثم ينبغي ألا يتبادر الى ذهن الممثل
الكوميدى أنه يهزل اذ لو أنه اعتقد ذلك لأصلح من نفسه•
ونحن نرى الممثلين الهزليين فى جميع مسارح العالم تبدو
عليهم كل سمات الجد كما لو كانوا فى ثقة من أن أدوارهم
الهزلية لا تنطوى على شىء من المزاح واذا أراد الممثل أن
يكون طبيعيا فيجب عليه أن يستعمل أسلوب محادثاته
اليومية العادية أثناء التمثيل بلا زيادة أو نقصان ولا بأس
من أن يضع بعض التعبيرات التى يرتاح اليها لسانه أثناء
الالقاء بدون أن يخل ذلك بالمعنى • كذلك فان كثرة
التدريبات من شأنها أن تكسب الممثل القدرة على الالقاء
الطبيعي وعلى الحركة التلقائية والأوتوماتيكية • ولهذا تؤكد
« أوديت أصلان » ضرورة أن يكون الجد شعار الممثل أثناء
تمثيله وتدريباته • واذا كان « لوى بارو » Louis
Barrault قد شبه الناقد أو المعلق المسرحي
بالمصارع الذى يقوم بمباراة جسدية فى عراك مستميت
ينبغى أن يظل قائما حتى نهاية المباراة ، فان هذا التشبيه
ينسحب على الممثل من باب أولى ••• كذلك فان الملاكم
أثناء الملاكمة يجب أن يتنفس بحساب حتى لا يرهق قواه•
واننا لنذكر أن « نيرون » كان يضع على صدره قطعا من
الصلب وهو نائم حتى يساعده ذلك على تجميل وتنظيم
عملية التنفس أثناء الغناء • ومن ثم يلزم الممثل أن يقوم
بما من شأنه أن يعاونه على جلاء صوته واتقان عمله

وتنظيمه . ولقد نادى « أرستوكسين » Aristoxene بضرورة التناسق فى اللحن والالقــاء والاهتمــام بالمران الجسمى . ان علم التمثيل الصامت والتربية البدنيةوالمران الشاق كل ذلك كان معروفا لدى الرومان وعند أصحاب الكوميديا الارتجالية . وقد انتقل هذا التراث الى فرنسا بفضل « اتين دكرو » و « جان لوى بارو » و « مارسيل مارسو » . وتقول « أوديت أصلان » : اننا ما زلنا بعيدين عن الكمال التكنيكى ، ونحس بذلك اذا شاهدنا فرقة أوبرا بكين ؛ فان الشرق ما زال يحتفظ بطابع الصبر والتدقيق اذا ما قام بأداء عمل مفصل . لذلك ينادى الناقد اليابانى لمسرحية « النو » المدعو « زيامى » Zeowi بضرورة المران الطويل .

ولقد قيل أيضــا ان أنجح طريقة فى التدريب على دور معين هى أن يقف الممثل أمام مرآة ويفكر فى أى شىء ثم يلاحظ بدقة ما يبدو على وجهه من أمارات . وينبغى على المبتدىء أن يجعل وقوفه أمام المرآة درسا مستديما لتمرين عضلات وجهه على شتى التعبيرات .

ويحدد « لوسيان جيترى » زمنا لا يقل عن عشرين عاما لكى يتعلم فيها المرء مهنة التمثيل الا أولئك الذين وهبوا استعدادا خاصا .

ويقول « لاباتى » La Patti بصراحة : عندما أظل يوما واحدا من غير عمل أحس ذلك بنفس وعندما أظل يومين

يحسه معاونى وأصدقائى وعندما أظل بلا عمل ثلاثة أيام يحس ذلك جمهورى ٠ . .

وإلى جانب التدريب والممارسة المستمرة فان الشروط الجسمية التى يجب توافرها لا يمكن التقليل من أهميتهـــا أيضا ٠ فينبغى على الممثل أن يكون جاد التقاطيع عضلى الوجه ذا عينين واسعتين وعشرة أصابع ، فتسعة أصابع غير كافية ، ومن الصعب نجاح ممثل عادى ينقصه أصبع واحد لأنه فى فن التمثيل الصامت ، كل اشـــارة صغيرة بأصبع تعبر عن غرض مخصـــوص ، ولقـــد كانت الممثلة المشهورة « جريتا جاربو » خير من استطاعت التعبير بيديها عن انفعالاتها ابان السينما الصامتة ٠ ومن مســـتلزمات الممثل المسرحى القدرة على تحديد مخارج الألفاظ ومرونة الصوت ورخامته ، ولعل من أسباب نجاح «سارة برفار » هو جمال صوتها ، وفى مصر كان المرحوم «جورج أبيض» يتميز برخامة الصوت ٠ ويجب أن يراعى فى اختيار الأدوار التـــكوين الجسمى للممثل ٠ فيشترط فى الفتى الأول الرشـــاقة والوســـامة وأن يكون رجلا عمليا ، وفى الفتاة الأولى جمال الوجه والتقاطيع ، كذلك الشـــــعر هام جدا فهو تاجها وأفضل من المستعار ٠

. . . .

والشكل الطبيعى لأدوار المسنين يساعد على إبراز الشخصية ويجعلنا لا نعول كثيرا على المكياج ، وقريب من ذلك الممثل الهزلى فهو يعتمد على شكله الطبيعى فى الكثير ٠ وكم من فشل لحق بكثير من أساتذة التمثيل فى العالم حينما

أرادوا أن يخرجوا على هذه القاعدة ، فكان شارلى شابلن يتوق الى تمثيل شخصية هاملت ٠ وحاول عزيز عيد فى مصر أن يمثل شخصية « قيس » « مجنون ليلى » ولم يوفق ، وكذلك حاول نجيب الريحـانى تمثيل الروايات الجـادة وخانه التوفيق ٠ ويـذكر « جيمس أجيت » فى كتابه « المسرح المعاصر » الذى نشر في لندن سنة ١٩٤٤ فى فصل بعنوان « الطبيعة والممثل » : أن « ساره برنار » عانت الكثير من الفشل فى مبدأ حياتهـا الفنية بسـبب خروجها على هذه القاعدة وكانت من أجل هذا تنصح الممثل المسرحى « كوكلين » بأن يكف عن تمثيل أحـد الأدوار الحزينة نظرا لكبر أنفه مما يثير ضحك الجمهور فى أدق المواقف المؤلمة على الرغم من صدق انفعاله وعمق اندماجه واحساسه السليم بالشخصية التى يؤديها ٠

وعلى الرغم مما فوهت به « أوديت أصلان » من أننا مقبلون على عصر المخترعات الميكانيكية والتكنيك ، حتى نكاد نعود الى الرغبة القديمة فى وضـع الأقنعة على وجوه الممثلين حتى يحلوا محل مسرح العرائس المتحرك ، نقول على الرغم من هذا فان الشرط الجسـمى على الأقل حتى الآن ٠ مازال من الشروط الحاسمة فى نجاح الممثل ٠

وقبل أن نختم حديثنا عن الممثل يجب علينا أن نحذر من أن تطغى أهميته على بقية العنـاصر الأخـرى ، فالممثل ليس كل شىء فى المسرح ، كما أن الانسان ليس كل شىء فى هذا العالم ٠ فهناك آليات أخرى مملكة للتعبير

عن الموجودات الخارجية التى توجد الى جانب الشخصية الانسانية • فالديكور والاضاءة والملابس والاكسسوار والأصوات والحركة يمكن اعتبارها جانبا هاما لاتمام صورة للوجود أقرب ما تكون شبها بالحقيقة • ويمكن اعتبار المخرج الذى يديرها ويوجهها ندا للممثل والمؤلف فى الخلق والابداع •

الفصل الخامس

• دفاع عن المخرج

تقول « أوديت أصلان » : « ان المؤلف الدرامى ليس هو الكاتب الوحيد لمسرحيته ، فالمؤلف يحلم بمسرحيته ثم يكتبها المخرج مرة ثانية ، ويمثلها الممثلون وهذه هى الثالثة وأخيرا يشاهدها النظارة فتكون الرابعة • ولقد ظل المطلوب من المؤلف الدرامى ردحا طويلا أن يبعث الحياة فى النصوص القديمة حتى يتسنى له الاقتباس • ولم تكن قد وجدت بعد فكرة السرقة الأدبية ، وكان انتاج كل مؤلف كبير هو عبارة عن اقتباس شخصى من موضوع قديم شريطة أن يكون أسلوبه فى عرض هذا الموضوع القديم معبرا عن شخصيته •• وهذا ما فعله « راسين » وذلك معناه أن المسرح هو حصيلة تجديد مستمر من خلال تراث طويل • ثم ان كل فرقة مسرحية كانت دائما فى حاجة الى مؤلف

متفرع لها ، ومن ثم كان شيكسبير وموليير مؤلفين وفى الوقت نفسه كان كل منهما رئيسا لفرقة مسرحية • وفى هذه الحالة لابد من الاقتباس لانجاز متطلبات الفرقة التى تعمل ليليا ، ولأن عملية الخلق الصرف يطول أمدها • واذن فلابد من الاقتباس ولكن شريطة ألا يخل بالذوق السائد • وقد يضطر المؤلفون فى بعض الظروف الى النهوض ببعض الأدوار ، والقيام بالرغم من مشاغلهم الفكرية بأعمال فنية وتكنيكية ، يشيعون فيها النشاط بنفحة من نفحاتهم الحية • بيد أنه ، لكى لا يكون النص بمنأى عن أذواق الجماهير فلا ينبغى على المؤلف أن ينفرد بالتوجيهات بل على العكس يجب عليه أن يوطن نفسه على الخضوع لأوامر المخرج ، أو أن يصبح هو نفسه مخرجا مثل بكسرى كور Pixere Caurt فى عام ١٨٤٧ •• وعلى كل حال فان المسرحية لن تكون جيدة الفكرة ، سليمة الأداء حسنة الحوار ، رائعة التمثيل ، الا اذا كانت تحت رعاية ورقابة رجل واحد •

ولكن الغريب أن السيدة « أوديت أصلان » عادت فنقضت هذا الكلام حين أعلنت أن التكنيك المسرحى فن عملى لابد أن يناط بالأخصائيين • وأفردت فى الفصل الأخير من كتابها بعض المشاكل التى واجهت المختصين من مهندسى الديكور والمخرجين فى مختلف العصور • وكيف أمكن التغلب على مثل هذه المشاكل شيئا فشيئا مع مرور الزمن وتطور الجمهور واتساع قاعات العرض وتنظيمها

وتقدم الادوات الحديثة . ولكن المتســكلة المزمنة التى مازالت قائمة جتى الآن بدون حل هى مشكلة التوازن بين التكنيك من جهة والنص الأدبى من جهة أخرى ، الأمر الذى دعا « هالفي Halévy» في عام سنة ١٨٢٨ الى أن يحاول لأول مرة فى تاريخ المسرح أن يخفف عن طريق الاخراج بعض العيوب فى النصوص الأدبية . على أنه من الواجب أن يتم التفاهم بين المخرج والمؤلف ،وينصح «أشلى ديوكس» المؤلف الدرامى بأنه اذا أراد عدم المساس بأى عبارة من نص مسرحيته فانه يجدر به أن يدع تأليف المسرحيــات ويقتصر على تأليف الروايات أو نظم الأشعار . ولكن عندما ينشد المؤلف معاونة الفنانين فى المسرح ، فانه ينبغى أن يعمل حسابا لنصائحهم ، وعملية «القطع» التى يقوم بها المخرج فى نص المسرحية انما يتوخى بها صلاحيتها وخدمتها فى تسع حالات من عشر على الأقل ، فهو يريد تطويعهــا لمواصفات المسرح .

وقد يظن البعض أن المؤلف الذى يتجه الى المسرح يستطيع أن يكتسب أهم عناصر مهنة المخرج بأن يعرف هذا القليــل من قواعــد الاخراج التى لا تتصــل الا بالذوق السليم : فيمكنه أن يختار بنفسه الملابس والديكور ويحدد الأضواء التى تستخدم فى مجرى روايته الخ واستخلصوا من هذا أنه يمكن الاستغناء عن المخرج الذى لا يمكنه حتى أن يحتــرم « النص الروائى » أو أن يفهمه كمــا يريــد المؤلف . ان الاخراج عنــدهم عمل ثانــوى فى المسرح

وأفضل أنواع الاخراج فى رأيهم هو مالا يعلق منه شىء فى ذاكرتنا ، لا ديكور ولا ملابس ولا حتى حركات الممثلين . فيجب ألا يعلق بأذهاننا شىء سوى الصراع الدرامى خلال المواقف أو الأفكار التى يخلقها المؤلف • ان المخرج عندما يجتذب انتباه العين بمنظر حديقة زاهية كما فى الفصل الثانى من مسرحية لويس الحادى عشر على حساب التفكير عموما ، يخلق نوعا من التنويم المغناطيسى عند المتفرج ويبعده بذلك عن التفكير والتأمل والفهم ومحاولة النقد .

ونحن نختلف مع هذا الرأى ، ولنا عليه رد نوجزه فيما يلى : يقوم المخرج بدراسة شخصيات المسرحية والبحث عمن يلائمها ويناسبها من ممثلين • فتوزيع الأدوار من أهم أعمال المخرج • وربما من الضرورى أن يشرع المخرج فى عمله هذا منذ البداية طالما أنه المسئول عن سير المسرحية من مرحلة « النص الأصلى » حتى مرحلة الأداء التمثيلى الكامل • ولعل الشروط الجسمية هى أهم الاعتبارات فى نظر المخرج عند توزيع الأدوار ، وهنا تظهر مهمة المخرج مرة أخرى فى الربط بين جميع أجزاء الرواية وتنسيق العلاقات بين الممثلين جميعا مما يجعله أحيانا يتدخل فى صميم عمل الممثل ، وذلك لأن العمل المسرحى ينطوى على فكرة « الفريق » بالدرجة الأولى ، والمخرج هو قلب هذا الفريق • ان كل حركة من حركات الممثلين لا يمكنها أن تخرج عن النظام الذى يتصوره المخرج لأن المخرج انما يحقق التوافق المتبادل بين الجميع مما جعل

« أشلى ديوكس » يعقد مقارنة بين المخرج وقائد العزف (المايسترو) فى الأوركسترا . ويقول « أشلى ديوكس » ان المؤلف المسرحى هو خير من يعرف المقصود من مسرحيته بيد أنه لا يستطيع أن ينقل المعنى الى الممثلين أو أن يظفر منهم بالتفسير المطلوب ، أما المخرج فهو من أهل الخبرة العملية بشئون المسرح ومن ثم كان من الطبيعى أن يفضل الممثلون لارشادهم أحد رجال المسرح ممن يفهمون أصول فنه . وعلى هذا الأساس تتحدد مكانة المخرج ، فهو خير وسيط بين المؤلف والممثلين .

والممثل فى عصرنا الحاضر مقل بصفة عامة فى ابداء المقترحات بشان دوره ، فهو يحضر التجربة التمثيلية وفى ذهنه أن المخرج وحده هو الذى يتولى اخراج دوره ، غير أنه من الطبيعى أن تكون لديه فكرة عن دوره وعن كيفية أدائه ، ولكنه يدع تفاصيل كل شىء للمخرج ، وهو محق فى هذا ، وطالما أن هناك مخرجا فان كلمته ينبغى أن تكون الفاصلة فى كل ما يتعلق بالتمثيل . ومما يعاون المخرج كثيرا فى عمله أن يكون ذا خبرة فى التمثيل ، وقد يحدث أنه يستطيع أن ينقل المعنى المقصود فى ذهنه الى الممثل عن طريق الاثارة . ومما هو ذو مغزى أن عمل المخرج ليس فى تعليم التمثيل ولكنه يتلخص فى اثارة غريزة التمثيل عند الممثل .. وحسبه مثلا أن ينقل الفكرة عن طريق نبرة صوتية أو اشارة حركية . وتبدأ المسرحية تأخذ شكلها الجدى بعد أسبوع من « البروفات » . وبعد أن

يتحقق التعاون التام بين المؤلف والمخرج والممثلين . وفى البروفات والتدريبات الأخيرة يبـدأ المخرج فى وضـع اللمســات الأخيرة التى تخدم البناء الكامل للمسرحية لتحقيق التوافق بين جميع أجزائهـا . وتحمل النـظرة التركيبية التى تتوخى « الكل » محل النظرة التحليلية التى تتوخى « الجزء » .

يرى « أنطون » Antoine أن هنـاك نـوعين من الاخراج ، نوع يسميه « بلاستيك » Plastique وهو خاص بالديكور والملابس والاكسسوار والاضاءة . وآخر يسميه « الاخراج » interieure وهو فن ما زال مجهولا لدينا . ويستطرد « أنطوان » قائلا : ينبغى على الفن أن يظهر الصلات والوشائج التى تربط أجزاء العمل بعضها ببعض فى وحدة متكاملة ، وأن يضع اللمسات ذات الأثر النفسانى والفلسفى ، وذلك بشكل ايحائى غير مباشر عن طريق الحركة الموائمة لعمل الممثل ، وتحديـد التوقيت والموقع لكل مناسبة تدعو الى العمل أو الكلام .

ولا تنتهى عملية التكامل المسرحى عند حد الترابط على خشـبة المسرح بل يجب أن تتعداها الى الربط بين المنصة والصالة . ولعل المخرج هو خير من يعبر عن وجهة نظر الصالة ، ولذا يلزم فى المخرج أن يكون مدركا لنفسية الجماهير . ان المخرج هو الوسيط الذى يربط بين المؤلف والممثلين والجمهور فى خيط واحد . ان عملية الاخراج فى صميمها هى عملية التكامل المسرحى ، فالمخرج يصـعد

بالمتفرجين الى خشبة المسرح ويهبط بالممثلين الى الصالة بحيث يصير « الكل فى واحد » ٠

والمخرج حينما يسهر على العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح أى بين النظارة والمنظر الذى يقدم اليهم ، يحاول أن يعرض لنا صورة مسرحية أقرب ما تكون الى العالم الخارجى فيما يرى ستانسلافسكى ، وذلك عن طريق الديكور والملابس والاكسسوار ٠ وهذا الاخراج « الخارجى أو البلاستيك » هو مكمل « للاخراج الداخلى » وغير منفصل عنه كما يظن « أنطوان » ٠ فالديكور يتصل اتصالا وثيقا بحالة العقل والنفس فهو ليس بريقا ثانويا من أجل لذة حسية عابرة ولكنه تعليق دقيق واستثارة نفسية ، فسيكلوجية الخطوط والألوان والأحجام أمر متفق عليه ، ومدى أثرها فى التخيل والايحاء لا سبيل الى انكاره ٠ كذلك الموسيقى فهى صوت النفس والطبيعة ، وتعد خلفية تعبيرية أساسية يعول عليها المخرجون فى شتى المواقف الدرامية ٠ ويخطىء من يظن أن الديكور وغيره من أدوات المسرح قد تعوق الذاكرة عن احتجاز أفكار المؤلف بل العكس هو الصحيح : فالذاكرة لا تحتجز من الأفكار المعنوية الا ما كان منها أشد صلة ولصوقا بماديات محسوسة ٠ وهذا ما أكد غليه كريج Graig مقتفيا أثر أبيا Appia من أن الرسم والنقش ضروريان للمسرح من أجل التأثير والايحاء ٠

...

ان المؤلف عندما يقدم لنا « النص الروائى »

لا يستطيع مع ذلك أن يقدم تعبيرا كاملا عن شخصياته الدرامية ، فهو يستعمل وسيلة واحدة ضمن وسائل كثيرة للتعبير عن هذه الشخصيات وهى « الكلام » • وهنا تظهر مهمة « المخرج » الذى يخرج من جعبته وسائل كثيرة للتعبير لا تقل عن الكلام صدقا ووضوحا وعمقا • ان المؤلف يحلم روايته ثم يضع على الورق مايقع تحت سلطان الألفاظ ، وبذلك لا يمكنه أن يعبر الا عن جزء صغير من حلمه ، أما الجزء الباقى فلن يوجد فى « النص » ويقع على عاتق المخرج أن يبعث فى العمل الفنى ما ضاع من الحلم عندما اجتاز الطريق الى وريقات المؤلف • وعلى ذلك لا نستطيع أن نقرر البتة أن « النص » الذى تمثله كلمات موضوع بعضها الى جانب بعض هو كل « الشخصية » بل الأقرب الى الحق أن نقرر أن « النص » ومعه فى نفس المرتبة كل وسائل التعبير الأخرى التى يملكها المسرح من ديكور واكسسوار وملابس واضاءة يجب أن تتعاون كلها لابراز الشخصية ورسمها وتفسير موقفها من سائر الموجودات • وفضلا عن هذا فانه يقع على عاتق المخرج أيضا تفسير هذا النص وتأويله واعطاء وجهة نظر فيه • ولذلك يتأثر كثير من المؤلفين عند تمثيل مسرحياتهم ، ويبدو لهم كل شىء عجيبا لأنهم يرون فى المسرحية مزايا غير متوقعة •• ان المخرج حينما يبدأ فى عمله على هذا الاحساس يعد بمعنى ما مؤلفا دراميا •

وقد تتباين التأويلات عند المخرجين بتباين الانتماء

الى المذاهب الكبرى . مثال ذلك شخصية « هاملت » .
يرى الماركسيون أنه خبيث ولئيم بحكم انتمائه الطبقى .
ويرى أصـحاب التحليل النفسى (ارنســت جونز) أنه
يكابد من عقدة أوديب . ويذهب بعضهم الى القول بأنه
يعانى من الجنسية المثلية ، ويستدلون على ذلك بمعانقته
لهوراشيو معانقة طويلة وبسلوكه المضطرب وبتخليه عن
وعوده نحو أوفيليا الخ .

والخلاصة أن الاخراج نوع من الســـلوك الابداعى
المستقل حيال المؤلف (النص) والممثلين والجمهور وخشبة
المسرح (المنصة) . وان الاخراج لفى كل مكان ، وانه
لفى خدمة الجميع باخلاص جاد .

فهرس

الموضوع	الصفحة

المطبعة الثقافية

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧١/٤٥١٤

وزارة الثقافة

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

المركز الرئيسي ١١١٧ شارع كورنيش النيل – القاهرة – ج.ع.م
تليفون : ٧١٠٥٥/٧١٠٥٨ تلغرافياً : بانشرو

الادارة العامة للتوزيع : ١٧ شارع قصر النيل – القاهرة – ج.ع.م
تليفون : ٤٥٥٨٩/٤٧٤٣٦

مكتبات القومية للتوزيع فى ج . ع . م .

القاهرة

٣٦ شارع شريف	ت : ٤٠٠١٢	١٩ شارع ٢٦ يوليو	ت ٥٥٠٣٢
٥ ميدان عرابى	ت : ٤٦٣٨٣	٢٢ شارع الجمهورية	ت ٩١٤٢٢٣
١٣ شارع المتديان	ت : ٢١١٨٧	الباب الأخضر بالحسين	ت ٩١٣٤٤٧

الاسكندرية	٤٩ شارع سعد زغلول ٢٢٩٢٥	الجيزة	: ١ ميدان الجيزة	ت ٨٩٨٣١١
دمنهور	شارع عبد السلام الشاذلى ٢٦٠٥	المنيا	: شارع ابن خصيب	ت ٤٤٥٤
طنطا	ميدان الساعة ٢٥٩٤	اسيوط	شارع الجمهورية	ت ٢٠٣٢
المحلة الكبرى	ميدان المحطة ٤٢٧٧	اسوان	: السوق السياحى	ت ٢٩٣٠
المنصورة	أول شارع الثورة ٣٨٦٤			

مراكز التوزيع خارج ج . ع . م

لبنان : الشركة القومية للتوزيع – بيروت – شارع سوريا بناية أداء صمدى وصالحة

العراق الشركة القومية للتوزيع – بغداد – ميدان التحرير – عمارة فاطمة

وكالات وعملاء دائمين خارج ج . ع . م

الكويت	وكالة المطبوعات ٢٧ شارع فهد السالم بالكويت
الاردن	مكتبة المحتسب – عمان
ليبيا	محمود عارف الشويهدى – طرابلس
اندونيسيا	عبد الله محمد الحبشى – جاكرتا
تونس	الشركة التونسية للتوزيع ٥ شارع قرطاج – تونس
الجزائر	٩٢ شارع ديدوش مراد بالجزائر العاصمة
المغرب	المركز الثقافى العربى للنشر والتوزيع ٤٢ – ٤٤ الشارع الملكى – الاحباس – الدار البيضاء
هولندا	: مكتبة بريل – ليدن

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر فى خدمة القارئ العربى

المكتبة الثقافية

(جامعة حرة)

- خلاصة الفكر القومي والإنساني
- تجعل المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة ، وسلاحًا يساعد على الانتصار في معركة الحياة

يشرف على السلسلة

الدكتور شكري محمد عياد